

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Departamento de Estética e Historia de la Filosofía



**Hacia una nueva teoría de la escultura a partir
de las relaciones arte-naturaleza en el *Land Art***

Memoria para optar al grado de doctor presentada por:

Paula Llull Llobera

Sevilla, Julio de 2017

Imagen de portada: Robert Morris, boceto de *Untitled Earthwork - Johnson Pit #30*, 1979, condado de King (Washington, EE. UU.). Foto: Colleen Chartier.

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Departamento de Estética e Historia de la
Filosofía



Hacia una nueva teoría de la escultura a partir de las relaciones arte-naturaleza en el *Land Art*

Memoria para optar al grado de doctor presentada por:

Paula Llull Llobera

Bajo la dirección de:

Dr. Antonio Molina Flores (US)

Dra. M. Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz (UCM)

Sevilla, Julio de 2017

A Luis, a pesar de los pesares.

*Él trajo la tormenta que aniquiló la Tierra, el pueblo se lamenta
Arrebató de la Tierra los vientos de la abundancia, el pueblo se lamenta*

Las Lamentaciones de Ur

Agradecimientos

Cuando pienso en toda la gente que ha tenido algún tipo de vinculación con esta tesis en los últimos años, la primera palabra que me viene a la mente es “paciencia”. Así que, en primer lugar, quiero agradecer a todo el mundo por el aguante que han demostrado ante mis eternas inseguridades, mis obsesiones y mis dudas sobre el trabajo que estaba realizando. Además, a cada una de estas personas les debo agradecer todo lo que me han aportado a nivel individual, enriqueciendo tanto mi investigación como a mi espíritu.

Empecé a trabajar esta tesis poco tiempo después de mi llegada a Sídney hace cinco años. La ilusión de conocer una nueva cultura, tan lejos físicamente de mi país, y hacer nuevos amigos transcurría paralela al empeño creciente de la investigación y la verdad es que, cuando pienso en estos años, no puedo separar una emoción de la otra.

Así, quiero agradecer a mis primeros amigos australianos Brian Zulaikha, Josephine Grieve y Max Dupain por todo lo que me han enseñado sobre la historia de su país y señalándome hacia dónde debía mirar para entender ciertas actitudes y costumbres.

A mis directores de tesis, Antonio Molina y M^a Dolores Jiménez-Blanco, por sus consejos, por estar siempre disponibles en mis viajes a España y por confiar en mí.

A Janet Laurence y Mark Dion, por sus rápidas respuestas a todas mis preguntas y, sobre todo, por sus obras, muchas gracias.

A Pauline Markwell, Catherine di Lorenzo, Paula Latos-Valier, Vivienne Webb, Prudence Gibson, María Fernanda Cardoso y Eva Rodríguez por todos los buenos consejos y los contactos que tan generosamente me han facilitado en el mundo de la academia y el arte en Sídney.

A Jennifer Turpin por su maravillosa hospitalidad y por invitarme a formar parte de los eventos en su estudio en los que he tenido la suerte de poder intercambiar ideas y conocer a fondo el mundo artístico de Sídney.

Al personal de todas las bibliotecas en las que he estado, al Australian Museum, a Alan Sonfist, Dia Art Foundation, King County Archives, Kaldor Art Projects, Aisha Prigann, Warrnambool Art Gallery, Kunstmuseum St. Gallen, Norwegian Scenic Routes, Grafenegg Park, Seattle Art Museum y Emscherkunst por toda la información y documentación facilitada.

A los miembros de la Asociación de Científicos Españoles en Australia-Pacífico Ana Rubio, Ana Vila-Concejo, Paco Sánchez y especialmente a Sergio León por aclararme conceptos científicos y ayudarme a encontrar la traducción adecuada; también por contar conmigo para organizar la sección de cultura en los foros de ciencia Australia-España.

A Salud y Margarita, Madeleine y Patricia por esos largos desayunos en los que han escuchado con tanto interés y cariño todas mis preocupaciones en los momentos de duda ante lo que estaba haciendo, animándome y alegrándose también de mis avances.

A Jessica Massanet por las muchas horas de biblioteca compartidas y a Eva Millares, por las largas conversaciones llenas de afinidades y por todo lo que tenemos por delante.

A Ana Morales, David Boldú, Ana Fernández, José Alberto Salinas y Federico Alonso por todos los “recados” y gestiones que tan diligentemente han hecho cuando yo no podía hacerlas por estar “un poco lejos”.

A Fernando Feliu, que me ha ayudado tanto corrigiendo traducciones.

A Juan Rodríguez Testal, por no dejar de cuestionarme.

A toda mi familia en España que, aunque han vivido un poco ajenos a los desvelos de estos años siempre han estado muy cercanos en la distancia.

A Eladio Hernando, por su inestimable ayuda en los aspectos técnicos de la edición de este documento, que le ha quitado horas de sueño.

A mis padres, que aunque no pueden ver este trabajo, son los responsables de que haya llegado hasta aquí, por el entusiasmo que me transmitieron desde muy pequeña hacia el mundo del arte.

Por último, a mi querida Neva, a Muddy y a Jessie, los tres perros que en diferentes etapas me han acompañado largas horas durmiendo bajo mi mesa de estudio, esperando pacientemente su hora de paseo.

Contenido

| | |
|---|------------|
| Introducción | 13 |
| 1 La visión estética de la naturaleza y su influencia en el arte | 27 |
| 1.1 La naturaleza en el nacimiento de la estética moderna | 27 |
| 1.2 Joseph Addison y Edmund Burke | 36 |
| 1.3 Immanuel Kant (1724-1804) | 39 |
| 1.4 Nuevas perspectivas de lo Sublime en la estética contemporánea | 44 |
| 1.5 La estética del medioambiente como marco para la apreciación del arte | 52 |
| 2 El ámbito teórico de la escultura minimalista | 57 |
| 2.1 Primera etapa. La escultura pierde sus “atributos” | 57 |
| 2.2 Nuevos significados de la escultura. Postminimalismo | 69 |
| 3 Land Art | 77 |
| 3.1 La escultura en el campo expandido | 79 |
| 3.2 Arte y Lenguaje | 86 |
| 3.3 La entropía y lo Sublime. Robert Smithson | 89 |
| 3.4 Site-specific y la noción “extendida” de la representación | 93 |
| 3.5 ¿Es el arte ambiental una afrenta ética o estética a la naturaleza? | 98 |
| 4 La irrupción de la conciencia ecológica y su influencia en las obras <i>Site-Specific</i> | 107 |
| 4.1 Años 70. Los artistas del <i>Land Art</i> y la recuperación del paisaje. <i>Reclamation Art</i> | 108 |
| 4.2 Los sistemas de Alan Sonfist y Hans Haacke. Naturaleza en la ciudad | 113 |
| 4.3 La escultura social de Joseph Beuys. Proyectos multidisciplinares y sociales | 122 |
| 5 La dimensión ecológica de la instalación en los últimos 30 años. Tres modelos para el s. XXI | 131 |
| 5.1 “Estímulos para la apreciación de la naturaleza” | 131 |
| 5.2 El rol de la instalación en el debate del medioambiente | 136 |
| 5.3 Museos y exposiciones en la configuración del mensaje | 139 |
| 6 Janet Laurence: la estética de la extinción | 147 |
| 6.1 El paisaje natural y la cultura aborigen de Australia como escenario del arte medioambiental | 147 |
| 6.2 Janet Laurence. Vocabulario para una estética nueva | 154 |
| 6.3 <i>Deep Breathing. Resuscitation for the Reef</i> (París - Sídney, 2015-6) | 174 |
| 7 Mark Dion | 181 |
| 7.1 El artista y sus múltiples personalidades | 181 |
| 7.2 Temas | 193 |
| 7.3 <i>Seattle Vivarium</i> (Museo de Seattle, 2007) | 199 |
| Conclusión | 211 |
| Bibliografía | 219 |
| Listado de figuras | 235 |
| Anexos | 239 |
| • <i>THE ALCHEMICAL AFTERLIFE</i> por Janet Laurence | |
| • CARTA de Mark Dion | |
| • EL MUSEO POSTMODERNO por John Rajchman | |
| • GUATTARI (1996) Las tres ecologías | |

Introducción

El cambio de rumbo experimentado por el arte en la segunda mitad del siglo XX fue decisivo en la revocación del papel secundario que hasta el momento había mantenido la escultura frente a la pintura. En este cambio de percepción ha sido esencial en el modo en el que la escultura ha abordado los temas relacionados con la naturaleza. Prueba de ello es que las espectaculares intervenciones artísticas en los desiertos de Estados Unidos y las acciones de los artistas británicos en la naturaleza a finales de los años 60 pueden considerarse la marca más reconocida del nacimiento del arte conceptual. Desde los años 80, el mundo del arte ha tendido a desarrollar una serie de prácticas que abordan grandes cuestiones de alcance global. La crisis ecológica de los últimos años ha situado en la primera línea del debate artístico la tradicional oposición entre cultura y naturaleza, y propone una reevaluación de los modelos de representación y pensamiento a la luz de las investigaciones científicas que confirman la íntima relación entre la actividad humana y la degradación del medioambiente.

La presente tesis pretende investigar la evolución de las relaciones entre el arte y la naturaleza a partir del cambio paradigmático que se produce en la escultura en la segunda mitad de la década de los 60. Para ello se han tenido en cuenta dos eventos clave: por una parte, la crisis del monumento y, por otra, la expansión del campo de acción de la escultura con la incorporación de la experiencia física del espectador. Como consecuencia de estos pasos iniciales, la ya famosa desmaterialización del arte será también objeto de análisis en la medida que incorpora elementos no artísticos y da lugar a la instalación, un formato que, a mi juicio, ha sido decisivo en la vinculación de las cuestiones del medioambiente con el ámbito del museo.

Mi experiencia previa en el campo de la escultura y la naturaleza es de carácter profesional. Por una parte, hago contribuciones periódicas sobre arte público y medioambiente en la revista *Sculpture*, incluyendo tanto artículos como entrevistas con artistas. Por otra,

he coordinado durante varios años intervenciones artísticas en la Fundación NMAC de Vejer de la Frontera. Estas dos experiencias me han permitido observar de cerca la multitud de lecturas que se pueden extraer de un mismo contexto (aunque la seña de identidad del parque es su entorno natural, las obras que hacen referencia a este tema son minoría). Teniendo la misma información y medios, cada uno de los artistas invitados ofreció una lectura completamente diferente y, sin embargo, todas estaban íntimamente vinculadas al lugar. Durante aquel periodo, el trabajo directo con los artistas me permitió profundizar en las diferentes ramificaciones del *site-specific* que van más allá de la vinculación a un espacio determinado y en la riqueza de matices que la instalación puede aportar al lenguaje y más específicamente, al mensaje.

De mi experiencia laboral en la Fundación NMAC también he podido extraer una reflexión de carácter “institucional”. Al tratarse de un parque de esculturas privado existía una mayor libertad en la selección y ejecución de las propuestas artísticas que en un espacio de gestión pública donde se deben cumplir ciertos protocolos de ubicación de las obras, mantenimiento o seguridad, por citar algunos. Sin embargo, pude constatar que esta libertad no era aprovechada por el público que al experimentar su recorrido por el parque reproducía los mismos hábitos que en el interior de un museo.

Por otra parte, mi estancia en Australia en estos últimos cinco años y la colaboración con *Sculpture by the Sea* y la *Biennale* de Sídney, me ha dado la oportunidad de ser testigo de una actitud de la sociedad y de los artistas ante la naturaleza muy diferente de la que había conocido en Europa. Ello puede atribuirse a una serie de cuestiones históricas y geográficas que explico en el capítulo 6. La oportunidad de trabajar con varios artistas australianos cuya temática gira en torno a la naturaleza y el medioambiente (Janet Laurence, Turpin & Crawford, M^a Fernanda Cardoso, entre otros) me ha permitido conocer una

forma de entender el medioambiente estrechamente ligada a la propia identidad que resulta en unas prácticas artísticas comprometidas y con un sentido de responsabilidad ante el mensaje que transmiten.

La confrontación de mis observaciones sobre la relación entre arte y naturaleza en diversos ámbitos como el arte público, la escultura, la instalación, el *site-specific*, el entorno natural, la institución del museo y la experiencia del público, me ha llevado a plantear una serie de preguntas. En un momento en el que las prácticas artísticas y los modelos de comisariado se basan fundamentalmente en la participación y el *work in progress*, y donde la ubicuidad de las acciones favorece el formato de las bienales y otros eventos temporales ¿cuál es el papel de los museos como repositorio de conocimiento? Por otro lado, ¿qué papel tienen la escultura y la instalación como vehículos de este conocimiento en cuestiones críticas para la humanidad como la crisis ecológica? Por último, ¿cuál es el espacio idóneo en el que esta representación artística puede tener una mayor repercusión: el espacio público, el parque de esculturas o el museo?

La relación del arte con la naturaleza en la cultura occidental ha sido uno de los grandes temas de reflexión desde la antigua Grecia y su enfoque ha ido cambiando a lo largo de la historia como consecuencia de las variaciones en la interpretación de ambos conceptos. La naturaleza fue un modelo para el arte hasta la segunda mitad del siglo XX, momento en el que la inclusión de los elementos naturales en la obra de arte y su recontextualización en el espacio del museo provocaron una inflexión en la relación entre las dos categorías. A finales de los años 60 y en la década de los 70, la manipulación a gran escala y el desplazamiento del elemento natural constituye una manifestación del dominio del hombre sobre la naturaleza. Esta tendencia transcurre en paralelo al desarrollo industrial y tecnológico en Norteamérica, y una serie de eventos que tendrán un impacto decisivo en la experiencia estética de la naturaleza: las primeras fotografías de la Tierra tomadas desde el

espacio exterior en 1967, las nuevas perspectivas sobre el paisaje que proporciona el viaje por las nuevas autopistas y la accesibilidad del vuelo en avioneta.

Este trabajo parte de la constatación de que la relación tradicional entre arte y naturaleza ha sido transformada por la conciencia ecológica, que en los últimos 30 años ha favorecido una convergencia del arte con la investigación científica y medioambiental. El carácter híbrido de la instalación y la flexibilidad a la hora de incorporar materiales y diferentes medios favorece múltiples conexiones a la vez que promueve una experiencia multisensorial. Todo ello aporta importantes matices al desarrollo de los temas relacionados con la naturaleza y el medioambiente que trascienden las cuestiones estéticas y entran en terrenos nuevos como la ética y la ciencia.

Teniendo en cuenta estos elementos, voy a explorar en qué medida la expansión del campo de la escultura a partir del *Land Art* ha contribuido a modificar la percepción del entorno y el medioambiente, y cuál ha sido papel de la institución del museo en este proceso. Para ello, aparte de las cuestiones científicas y éticas, en la primera parte de este trabajo valoro cuál es el peso en la actualidad de los fundamentos de la estética. Con el fin de apreciar en mayor detalle cuál ha sido la evolución de estos fundamentos desde el nacimiento de la Estética como disciplina en el periodo de la Ilustración, he considerado necesario realizar un breve recuento de la apreciación estética de la naturaleza a través de la revisión del concepto de lo Sublime y el desinterés en Addison, Burke y Kant, así como de la discusión lessingniana de la separación de las artes en *Laocoonte*. Posteriormente analizo el tratamiento de estas categorías por Jean-Francois Lyotard, Arnold Berléant y Allen Carlson, con una especial atención a la medida en que la ecología se ha ido incorporando al discurso artístico.

Dentro del ámbito del arte, parto del cambio de paradigma en las relaciones arte-naturaleza que introdujo el *Land Art*. En concreto, efectúo una revisión más profunda de la obra de Robert Smithson que la de sus contemporáneos dadas las múltiples facetas en las que desplegó su pensamiento sobre el arte, la ecología, la ciencia y los museos; y teniendo en cuenta que sigue siendo un referente para los artistas actuales de arte ambiental. Sus propios escritos son algo más que un posicionamiento teórico ante estos temas; Lytle Shaw y John G. Hatch también los han analizado como un *site* dentro de su proyecto artístico.

El análisis del contexto en el que surgió el *Land Art* con sus elementos definitorios del “descentramiento” y el papel otorgado a la percepción me llevaron a replantear este cambio de paradigma inicial y abordar la importancia del minimalismo en el surgimiento de un nuevo lenguaje escultórico y el desarrollo posterior de la instalación. La abundante bibliografía existente es fundamental en la configuración de un marco teórico en torno al nuevo modelo de escultura que sigue siendo clave en el debate actual. Los artículos *Specific Objects*, de Donald Judd, y *Notes on Sculpture*, de Robert Morris, publicados a mitad de los años 60 marcaron el inicio de la discusión en torno a la escultura minimalista fuertemente influida por la *Fenomenología de la Percepción* de Merleau-Ponty (1945), cuyo libro fue traducido al inglés en 1962. Los ensayos de Rosalind Krauss ya en los años 70 y 80 refrendaron la importancia de la propuesta espacial minimalista por sus múltiples implicaciones posteriores. Éstas abarcan la crisis del concepto de escultura, la nueva lectura de la obra vinculada a la teoría del lenguaje de Wittgenstein y la reinención del museo en los años 80. En este contexto, Brian O’Doherty, en *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (1976), analiza cómo el espacio expositivo se ve implicado necesariamente en la lectura de los nuevos formatos artísticos.

Paralelamente al auge del minimalismo y el *Land Art*, otros artistas experimentan con elementos naturales dentro de la sala de exposiciones y en el espacio urbano. Al contrario de los anteriores, éstos ya adelantan una preocupación por el cuidado del medioambiente y ponen de manifiesto las interrelaciones entre la naturaleza, la sociedad y la institución. Por una parte, los “sistemas” de Hans Haacke observan las relaciones tanto físicas como de poder que se establecen dentro del espacio del museo e inician el camino hacia la crítica institucional. Por otra, Alan Sonfist propone una “arqueología visual” de los paisajes previos a la colonización que nos recuerdan que la naturaleza sigue latente bajo el asfalto.

La creciente influencia de los movimientos ecologistas y el avance de la globalización en los años 80 y 90 constituyen una nueva fuente de cambios en las relaciones arte-naturaleza que se caracterizan por la hibridación de los formatos y la interacción entre disciplinas y ámbitos culturales. La escultura social promovida por Joseph Beuys con un fuerte acento en el ecologismo tiene una gran repercusión en el mundo del arte por la amplitud de sus propuestas que integran la pedagogía con la política y el activismo. Ya afianzadas las cuestiones relativas a la fenomenología y al lenguaje de la escultura, el nuevo enfoque de las intervenciones en el exterior de galerías y museos continúa la trayectoria del *Reclamation Art* iniciado a finales de los años 70 al que se incorpora el aspecto social buscando la reparación de la tierra devastada con y para la comunidad. La ciencia y la tecnología también adquieren un papel destacado en estos proyectos de rehabilitación que ya ponen de manifiesto el impacto del ser humano sobre el medioambiente y la necesidad de una actitud integradora de todas las esferas del individuo y de la sociedad, tal y como propone Alex Guattari en *Las tres ecologías* (1989).

La percepción del ser humano como parte integral del conjunto de la vida en el planeta, consciente de la repercusión de sus actos no sólo

en el desarrollo de la ecología si no en el de las políticas a nivel global, está en plena vigencia en el panorama artístico actual. A todo ello se suma la confirmación de una crisis ecológica cuyos efectos en el entorno natural y social están muy cerca de ser irreversibles y que ya constituye un tema de primera magnitud en el ámbito del arte.

El exceso de información al que estamos sometidos a través de los medios y las redes sociales ha provocado una saturación de nuestros sentidos ya anunciada por Marshall McLuhan en varios de sus ensayos sobre los medios de comunicación y las tecnologías. En línea con el impacto que las tecnologías de la comunicación y los avances científicos tienen en la percepción de la realidad, Peter Sloterdijk en su artículo *Observation forte. Pour une philosophie de la stationspatiale* (2008) especula sobre las repercusiones a nivel existencial y filosófico de la posibilidad de recrear una atmósfera habitable en el espacio.

El mundo del arte y del pensamiento se ven en la necesidad de contribuir a la consolidación de una nueva conciencia ecológica. Artistas y filósofos se perfilan como mediadores entre la información cargada de datos científicos y consignas políticas, y un lenguaje que provoque emociones y reflexiones. La colaboración entre artistas y científicos es necesaria para trasladar las conclusiones de las investigaciones de estos últimos al público general. Por otro lado, algunos filósofos han desarrollado diferentes líneas de pensamiento que destierran la visión romántica de la naturaleza a favor de un vocabulario que reconoce la interdependencia de todos los sujetos y reordena los constructos cognitivos y espirituales que se derivan de ello. Tonia Raquejo en *La ficción en la consciencia ecológica: correspondencias entre las dinámicas psíquicas y el planeta Tierra* (2015) y Timothy Morton en *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics* (2007) analizan en qué medida las nuevas narrativas del arte y la literatura pueden contribuir a la creación de una conciencia ecológica.

Una vez revisados los aspectos conceptuales paso a analizar el papel de los espacios expositivos (museos, galerías, bienales) en la transmisión de estas nuevas formas de conocimiento.

El análisis detallado de las circunstancias en las que se llevaron a cabo las grandes intervenciones en los desiertos de Norteamérica me ha permitido comprobar la importancia de las relaciones que estos artistas mantenían con la institución del museo y la galería a pesar del rechazo implícito a su modelo de exposición. En este sentido, la exposición de la sala Green en 1964 y la de *Earthworks* en 1969 fueron decisivas en la ratificación de las propuestas del minimalismo y del *Land Art*. Desde los años 80, la apertura hacia nuevos formatos que dan cabida a todo tipo de manifestaciones son una muestra de que el arte no se mantiene al margen en cuestiones de alcance global. En este sentido, *les Immatériaux* (1985) abrió el camino a un tipo de exposiciones multidisciplinares en las que se pone de manifiesto la íntima relación del arte con otras facetas de la cultura y con los avances tecnológicos que marcan el desarrollo de la sociedad. Comisarios como Hans Ulrich Obrist y Nicolas Bourriaud, además de las bienales y otros eventos periódicos de carácter internacional, mantienen actualizada la propuesta de Jean-François Lyotard de la exposición de ideas en la que las conexiones entre conceptos aparentemente dispares prima sobre el recorrido lineal prediseñado.

Al permitir incorporar elementos no artísticos y por su carácter multifacético, la instalación es el formato que mejor puede expresar las ideas complejas que subyacen en todos los grandes retos del siglo XXI. Por ello he visto necesario ilustrar este trabajo con descripciones pormenorizadas de dos instalaciones recientes de los artistas Janet Laurence y Mark Dion que hablan de medioambiente en el contexto del museo y que reflejan la obra de dos artistas fundamentales en la de la conciencia ambiental, la crisis de la ecología y la relación entre arte y naturaleza.

Las instalaciones *Deep Breathing. Resuscitation for the Reef* (París, 2015 - Sídney, 2016) y *Neukom Vivarium* (Seattle, 2007) se inauguraron en la última década, se enmarcan en la reciente integración del reto del cambio climático en el discurso político y social a nivel internacional. Sin embargo, el alcance de su obra va más allá del actual contexto de la crisis puesto que ambos artistas han tratado el tema de la naturaleza y el medioambiente desde el inicio de su carrera a finales de los 80, cuando este problema constituía una cuestión minoritaria en las artes visuales. Aunque pertenecen a dos generaciones diferentes, comparten tres aspectos que son relevantes para este trabajo: una curiosidad personal por la ecología que va más allá de su práctica artística; el deseo de trasmitirla a través de su preocupación por el deterioro del medioambiente; el interés por el espacio del museo y sus recursos como plataforma de comunicación; y la interacción con el conocimiento científico y la transferencia de este conocimiento al lenguaje creativo.

Sin embargo, sus enfoques son muy diferentes: la obra de Janet Laurence es más abstracta y poética, su lenguaje es el de la empatía y la desolación, y plantea cuestiones de orden moral. Sus instalaciones proponen una lectura intimista y una inmersión de carácter intelectual. En cambio, Mark Dion habla desde la crítica institucional, su práctica incluye elementos de la escultura social, la pedagogía y la participación del público; y cuestiona las “historias oficiales” aportadas por la ciencia y refrendadas por las instituciones culturales. Precisamente por ese motivo su obra se enmarca en la estética y metodologías de los museos de historia natural, espacio en el que converge con Janet Laurence, cuyas obras recientes también se presentan en el contexto de estos museos.

Ambos artistas se inscriben en el ámbito de las narrativas del arte occidental postcolonial. El hecho de que Laurence sea australiana y Dion estadounidense no pretende ilustrar una corriente de arte hecho

por artistas del Nuevo Mundo, aunque es cierto que el medioambiente ha jugado un papel primordial en la construcción de la sociedad y el sentimiento nacional de sus países, y esto se refleja en su trabajo. Por otra parte, el imaginario romántico de la naturaleza y el origen de los museos en Europa tiene sus raíces en las expediciones científicas en las colonias de América y Australia. Estos dos factores me han llevado a repasar, dentro de la lista de apropiaciones del arte de los últimos 30 años, el uso de los métodos y el material del archivo, y la adopción por parte del artista de roles de otras disciplinas como la etnografía, la antropología o la arqueología basándome en los ensayos de Hal Foster y Anna M^aGuasch.

Todo ello me lleva a plantear otras preguntas derivadas de la consideración del museo como espacio idóneo para la representación de la conciencia ecológica: ¿cuál es el papel de los museos de historia natural en este cambio de perspectiva? ¿Es la instalación la forma más adecuada de materializar la colaboración entre arte y ciencia en este contexto? Finalmente, me planteo si la revisión de la estética del medioambiente conlleva una ideología concreta y juega un papel cultural, social y político análogo al que asumió el arte como vehículo de las creencias religiosas en el pasado.

En esta tesis abordo estas cuestiones a lo largo de 7 capítulos repartidos en dos partes. En la primera parte presento cronológicamente el marco teórico y artístico de las relaciones entre estética y naturaleza y el papel de la escultura en su relación con el medio.

En el capítulo 1 hago un recorrido por el pensamiento filosófico en torno a la naturaleza a partir del surgimiento de la estética y del concepto de lo Sublime en el siglo XVIII, su revisión a lo largo del siglo XX y la evolución del mismo hacia el ámbito de la estética del medioambiente. En el capítulo 2 reviso los principales textos teóricos y críticos en torno a la escultura minimalista como base para el desarrollo

de nuevas formas de apropiación del espacio y de comunicación con el espectador. En el capítulo 3 presento los caminos abiertos por el *Land Art* más allá de sus intervenciones en la naturaleza y su repercusión en la renovación de las relaciones con el espacio del museo y la galería. En relación a este cambio, analizo el desarrollo del concepto *site-specific* y sus aplicaciones en otros contextos que trascienden el espacio físico de la obra. Por último, reviso la vigencia del concepto de lo Sublime en el *Land Art* y su cuestionamiento ulterior desde la perspectiva de la ética del medioambiente. En el capítulo 4 analizo las corrientes artísticas contemporáneas al *Land Art* bajo el paraguas de la conciencia ecológica y su desarrollo en los años 80 y 90 como *Reclamation Art*, *Social Sculpture* y crítica social a través de las obras de Hans Haacke, Alan Sonfist, Joseph Beuys y Herman Prigann.

La segunda parte comienza en el capítulo 5 en el que reflexiono sobre la consolidación de la instalación como el medio que mejor acoge las prácticas artísticas interdisciplinarias en el espacio del museo y exploro su particular sintonía con los temas de la naturaleza y el medioambiente. En este mismo apartado pongo en relación la crisis ecológica con los recientes modelos de “exposición de ideas” desarrollados a partir de mitad de los años 80 y su evolución paralela al avance de fenómenos globales como internet y los grandes eventos culturales como bienales, documentas e incluso las cumbres del clima. El capítulo 6 revisa la trayectoria artística de Janet Laurence en el contexto de las complejas relaciones de Australia con su entorno natural extremo, frágil y de extraordinario valor ecológico; que además debe confrontarse con la cultura indígena más antigua del planeta cuya identidad es indisoluble de la noción de medioambiente. A continuación, analizo varias de sus obras a la luz de algunos conceptos filosóficos que buscan un nuevo vocabulario para abordar el papel del hombre en el nuevo contexto de crisis ambiental partiendo de los estudios de Barbara Creed en *Stray: Human-Animal Ethics in the*

Anthropocene (2017) y Glenn Albrecht en *Solastalgia* (2005). El último apartado de este capítulo está dedicado al análisis pormenorizado de su instalación *Deep Breathing. Resuscitation for the Reef* presentada en el Muséum d'Histoire Naturelle de París en el marco de la Cumbre del Clima de 2015.

El capítulo 7 está dedicado a la obra de Mark Dion y su relevancia en el ámbito de la crítica institucional centrada en los museos de historia natural. A través de sus instalaciones repaso la conexión con algunos de los artistas tratados en la primera parte y desentraño la complejidad de relaciones y conexiones que se establecen en cada una de sus propuestas y que van desde aspectos museográficos a metodologías de clasificación, pasando por la arquitectura y la historia de la ciencia. En el análisis pormenorizado de *Neukom Vivarium*, una instalación permanente en el Olympic Sculpture Park del Seattle Art Museum, esta acumulación de temas aparentemente dispares permite visualizar el estado actual de las corrientes de pensamiento mencionadas al inicio de esta introducción, que abogan por una necesidad de poner al día nuestra concepción del mundo bajo el prisma de la interdependencia de todas sus esferas.

Por último, he incluido un anexo con una breve selección de entrevistas que he efectuado con los artistas objeto de esta tesis con la intención de aportar más datos sobre el pensamiento y las motivaciones en su obra. Además, he incluido algunos artículos que me permiten ofrecer una visión más completa de la multiplicidad de temas y disciplinas que intervienen en la actual relación entre la institución, la escultura y el medioambiente.

A lo largo de estos siete capítulos he insertado citas textuales que he traducido al español y que figuran en su idioma original en una nota al pie, excepto en el caso de las publicaciones existentes en español, en las que se indica el nombre del traductor en la bibliografía. También

he mantenido en su idioma original algunos términos que tienen amplia aceptación en el lenguaje del arte en español y cuya traducción podría afectar a su significado. Los títulos de obras y museos también están en su idioma original. Las imágenes que acompañan el texto corresponden a las obras descritas más relevantes para el desarrollo de esta tesis.

1

La visión estética de la naturaleza y su influencia en el arte

El estudio de las relaciones entre el arte y la naturaleza de los últimos 50 años supone un reto por el momento decisivo de crisis ecológica en el que estamos inmersos. Las repercusiones del cambio climático, nos advierten los expertos, son ya una realidad y urgen a replantearnos nuestra relación con el entorno puesto que un cambio de conducta ya no garantiza que podamos recuperar lo que se ha perdido. Esta circunstancia, como voy a argumentar, tiene implicaciones a todos los niveles y, en el marco de la creación artística, va a condicionar la actitud de los artistas al abordar la temática de la naturaleza (o más bien, la ecología) que afectará a los materiales, el soporte, el espacio y su relación con el espectador.

Para entender el cambio de paradigma al que se enfrenta el arte, este capítulo hace un repaso a los fundamentos más importantes de la estética moderna y en particular el modelo de apreciación de la naturaleza que ha condicionado la percepción del medio ambiente prácticamente hasta nuestros días. Los tres primeros apartados están dedicados a los autores, debates y nuevos conceptos que en la Ilustración rompieron con la tradición estética clásica dando lugar a la disciplina de pleno derecho. Los dos últimos apartados revisan, por una parte, la vigencia de estos conceptos en el pensamiento contemporáneo y, por otra, las actuales propuestas de la estética del medioambiente.

1.1 La naturaleza en el nacimiento de la estética moderna

Durante la Ilustración tiene lugar en Europa un importante debate en torno a la idea de belleza que marca un punto de inflexión en la historia de la estética. La aparición de nuevos enfoques en el estudio de los textos antiguos y en la forma de articular el concepto de belleza en base a nuevas referencias facilita que la estética se profile como una rama independiente de la filosofía. Esta reflexión sobre la

belleza, la naturaleza del arte y la experiencia estética ha dado lugar a innumerables teorías en los siglos posteriores. Sin embargo, lo más importante en el s. XVIII es que por primera vez se desarrolla un estatuto teórico propio, al margen de otros ámbitos de estudio como la metafísica, la ética y la teología. En sus orígenes, el corpus teórico de la estética seguía la línea de la “doctrina clásica”, es decir, se desarrollaba sobre dos ideas fundamentales: 1-lo Bello como experiencia estética y 2-la Mímesis (o imitación) en el campo del arte. Lo Bello se planteaba como algo objetivo y, por tanto, vinculado directamente a lo Bello artístico por encima de cualquier otra acepción, dominando el ámbito de la estética. Desde la época clásica hasta la Edad Media, lo Bello era una idea absoluta junto a lo Bueno y lo Verdadero, vinculándose desde el Renacimiento a la armonía de las proporciones y a la “perfección” en la época empirista. Es interesante anotar que ya en la época contemporánea, esta idea objetiva de la perfección se ha mantenido vigente bajo otros títulos como “la buena forma” de la percepción gestáltica y se ha aplicado a movimientos tan innovadores como el minimalismo del que hablaremos más adelante.

La idea clásica de que el arte debe imitar a la naturaleza y representarla, por ser ésta la perfección suprema, constituía el fundamento sobre el que se basaba la relación entre las artes que comprendían dos grupos principales: por una parte, la poesía, y por otro la pintura y por extensión las artes visuales. Esta función imitativa que surgió de los tratados de Aristóteles y Horacio fue revalidada en el Renacimiento con los estudios teóricos de algunos pintores como Leonardo, Vasari y Dolce y, de la mano de Bellori ya en el Barroco.¹ La unidad de objetivos en las artes, esto es, la creación de objetos bellos que representen una visión superior de la naturaleza, era en la práctica una traslación de los valores y normas de la poética y la retórica a las artes visuales. El

1 Giorgio Vasari: *Vidas de los más Excelentes Pintores, Escultores y Arquitectos* (1550); Lodovico Dolce: *Diálogo de la Pintura* (1557); Leonardo: *Tratado de Pintura* (1651) y Giovanni Pietro Bellori: *Vidas de los Pintores, Escultores y Arquitectos Modernos* (1672).

lema horaciano *ut pictura poesis* mantuvo un dominio indiscutible en el panorama estético occidental hasta que fue cuestionado por la revolución en el campo de las ideas estéticas que trajo la Ilustración, abriendo la puerta a un nuevo debate sobre la autonomía del arte con importantes implicaciones posteriores. Los filósofos británicos de corte empirista fueron decisivos en el desarrollo de los diferentes apartados de este debate, desde la subjetividad del espectador a las nuevas categorías estéticas pasando por la nueva relación con la naturaleza. Estos autores han dado lugar a importantes ensayos que siguen siendo referentes en la actualidad.

La segunda mitad del siglo XVIII también aporta varios textos esenciales procedentes de la Ilustración alemana. En 1766, G. E. Lessing (1729-1781) publicó *Laocoonte*, un tratado sobre la autonomía de las artes donde proclama la separación de la pintura y la poesía como dos lenguajes distintos que pueden coincidir en el objeto, como a menudo lo hacen, “pero no en el modo de acercamiento ni en el método” (Molina Flores, 2015:10). Lessing propuso combatir dos costumbres fuertemente arraigadas entre los artistas de su época: por una parte, los poetas que “describían” en exceso y, por otra, los pintores que eran demasiado alegóricos. Con ello pretendía acabar con los dos principios que configuran el *ut pictura poesis*, a saber, que la poesía y las artes visuales comparten una aspiración común hacia la mimesis, y que la poesía está por encima de la pintura. Su defensa de que la escritura consiste en una sucesión de instantes y la pintura y otras artes visuales atienden a la disposición de cuerpos en el espacio es el punto de partida de su innovadora teoría. La distinción que establece entre las dos esferas artísticas, la temporal y la espacial, que aparentemente nunca deberían contaminarse es difícil de mantener y en ocasiones él mismo cae en contradicciones que dan pie a nuevas reflexiones². Es significativo que el *Laocoonte* de Lessing con el que

² W.J.T. Mitchell subraya estas debilidades y cuestiona el valor de los límites de Lessing como instrumento de análisis y los sitúa en un contexto histórico e ideológico que responde, por una parte,

Rosalind Krauss inicia sus Pasajes de la escultura moderna dos siglos más tarde, utiliza principalmente ejemplos de escultura a pesar del criterio dominante en su época, que situaba a la pintura por encima de las demás en la jerarquía de las artes griegas y romanas. Krauss utiliza esta contaminación entre estos ámbitos como punto de partida a su historia crítica de la escultura moderna³.

Entre los límites que Lessing impone a las artes se encuentra el mantener al artista liberado de cualquier sometimiento a intereses ajenos como por ejemplo la religión y con ello introduce un aspecto que será clave en la construcción del nuevo modelo estético. El reconocimiento de la existencia de un público interesado en el arte es crucial en la emancipación de éste de influencias ajenas al propio placer estético. Para Lessing, la exigencia de hacer obras de arte destinadas al culto coartaba en la antigüedad la posibilidad de crear una obra perfecta, como lo habría hecho el artista si sólo pensara en el placer del espectador (2015:111). Va incluso más allá cuando manifiesta su rechazo a denominar “obra de arte” a toda forma artística en la que es palpable su sentido religioso, ya que éste dota a la obra de un carácter simbólico y no puramente bello:

Ahora bien, como de entre las obras antiguas sacadas a la luz hay piezas de todas clases, sólo quisiera dar el nombre de obras de arte a aquéllas en las que el artista se ha podido manifestar como tal, es decir, aquéllas en las que la belleza ha sido para él su primera y su última intención. Todas las demás obras en las que se echan de ver huellas demasiado claras de convenciones religiosas no merecen este nombre, porque en ellas el arte no ha trabajado por mor de sí mismo, sino como mero auxiliar de la religión, la cual, en las representaciones plásticas que le pedía al arte, atendía más a lo simbólico que a lo bello. (Lessing, 2015:111)

a la independencia de las clasificaciones de Grecia y el nacimiento de una nueva estética y, por otra, retoma la teoría de Gombrich que hace referencia a un enfrentamiento entre panoramas culturales nacionales (1984:106).

3 “La premisa subyacente al estudio que sigue sobre la escultura moderna es que, incluso en un arte espacial, el espacio y el tiempo no pueden separarse con el análisis como pretexto” (Krauss, 2010:12).

Valeriano Bozal añade que esta afirmación se puede extender a todo arte cortesano o político, que también responde a una exigencia externa, con lo cual Lessing estaría anulando prácticamente toda la historia del arte hasta su fecha.⁴ Sin embargo, sus palabras responden al sentir de una época en la que el desinterés surge como “la marca de un nuevo y distintivo modo de experiencia llamada ‘estética’, un tipo de conciencia diferente de otros modos más generalmente reconocidos como el instrumental, cognitivo, moral y religioso”, en palabras de Arnold Berleant (1991:12) (traducción propia).⁵

Uno de los planteamientos introducidos en el debate estético fue la importancia de la contemplación desinteresada que no responde a ninguna justificación externa ni responde a ninguna utilidad. El desinterés como parte de la subjetivización de la experiencia estética fue una cuestión iniciada por los pensadores británicos que Kant desarrolló ampliamente en su *Crítica* como un rasgo fundamental del juicio del gusto. Como veremos a partir del capítulo 2, los movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX y las diferentes corrientes estéticas que exigen la implicación del espectador como parte integrante de la obra cuestionan o cuanto menos invitan a reinterpretar este concepto. Lo mismo sucede, a medida que la conciencia ecológica va invadiendo la esfera del arte, con la tendencia a equiparar la preocupación por el medioambiente con el papel que tuvo la religión en el arte durante tantos siglos⁶.

4 BOZAL, Valeriano “Los orígenes de la estética moderna” en BOZAL, V. ed. (2000) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Madrid, ed. Visor, p. 21.

5 “Disinterestedness began to emerge as the mark of a new and distinctive mode of experience called ‘Aesthetic,’ a kind of awareness distinct from more commonly recognized alternative models such as instrumental, cognitive, moral, and religious experience”.

6 Tonia Raquejo, en su examen sobre la influencia de las ecoficciones en el fomento de la conciencia ecológica, señala que teorías como la Noosfera, en su exploración de lo absoluto, reemplazan a la religión (2015: loc. 1054). Los artistas estudiados en este trabajo también han hecho referencias a la relación entre el arte y la conciencia ecológica como una nueva religión en pp. X, XX y XX.

La teoría lessingniana de las fronteras interartísticas fue determinante para independizarse de las teorías y clasificaciones que eran incuestionables desde la Grecia Clásica y su influencia en los dos siglos posteriores se puede equiparar a la de la premisa *ut pictura poesis*. Sin embargo, el rumbo que han seguido las artes visuales a partir de la segunda mitad del s. XX nos confirman una clara predisposición hacia la apropiación de lenguajes, no sólo de los de otras artes sino también de otras esferas del conocimiento tan dispares como la ciencia o la arqueología. Los artistas que presentamos como casos de estudio son un ejemplo de la importancia que tiene la absorción de imágenes y conceptos procedentes de ámbitos ajenos al arte con objetivos muy diferentes que incluyen desde nuevas narrativas al redescubrimiento de los objetos.

Volviendo al debate estético de la Ilustración, el nuevo espacio de discusión fue posible gracias a la aparición de una serie de factores nuevos que configuraron un nuevo contexto para el arte moderno. Por una parte, la idea de público como destinatario del arte se convierte en un rasgo distintivo de la nueva época. El ascenso social de la burguesía favorece la aparición de un tipo de espectador cada vez más cultivado que tiene fácil acceso a las obras de arte y a otros eventos culturales gracias también al desarrollo de un clima ideológico más democrático que promueve la libre opinión y un ideal social.

Paralelamente, la aparición de la crítica fue determinante en la creación y formación del gusto en el público. Impulsada por la libertad de prensa y la aparición de revistas especializadas que comentaban las exposiciones de los “Salones”, contribuyó a crear una opinión y el sentido del gusto entre aquel sector de la sociedad que concebía el disfrute del arte como un signo de su estatus social. Joseph Addison fue el editor de una de las primeras revistas, significativamente titulada *The Spectator*, en la que en 1712 publica sus notables *Ensayos sobre los placeres de la imaginación* con los que se adentra en el estudio de

lo Sublime y que constituirían el primer intento de establecer una verdadera teoría estética.

La Historia del Arte como metodología de estudio también tiene un papel importante dentro de los acontecimientos innovadores que en el s. XVIII contribuyeron a la afirmación de la autonomía del arte y cuya influencia sigue patente en la actualidad. En 1764 se publica el libro de J. J. Winckelmann *Historia del arte de la Antigüedad* (donde encontramos el origen de *Laocoonte* de Lessing)⁷, en el que plantea un estudio científico del arte griego y romano que va más allá de la ordenación cronológica, clasificándolo por estilos y dentro de cada uno diferenciando las fases de nacimiento, madurez y decadencia que en el futuro se han seguido aplicando a todos los periodos artísticos. Bozal (2000:25), sin embargo, destaca otro aspecto importante que hace que su metodología sea más rigurosa y avanzada que la de los otros historiadores: su pretensión de generalidad a partir de un concepto de belleza determinado. A pesar de que para ello siguió unos parámetros estéticos que más tarde entraron en crisis, su propuesta estableció una novedosa forma de mirar el arte “desde el futuro” que más adelante se convertirá en el punto de vista central de la investigación historiográfica. Winckelmann aporta un concepto de belleza a partir del cual, desde su objetividad, analizará los diferentes periodos artísticos y las relaciones entre ellos. Su forma de articular el pasado en el presente creó un modelo de grandeza como “proyecto de futuro” (Bozal, 2000:24) y constituyó uno de los primeros pasos en la transformación del gusto a finales de siglo.

Historia, crítica y público contribuyeron a que se consolidara la propuesta de la separación de las artes creando un nuevo contexto y, además, condujeron a una cuestión apuntada anteriormente en

⁷ Antonio Molina Flores analiza la influencia de la obra de Winckelmann en Lessing y enumera los aspectos en los que éste se distancia o, simplemente, se adentra en territorios inconcebibles en el pensamiento de Winckelmann como es su reflexión sobre lo feo como un modelo de creación artística, en Lessing, óp. cit. pp. 12-15.

varias ocasiones: la del sujeto receptor y los canales a través de los cuales éste aprecia y valora una obra de arte. En este apartado, los conceptos de Imaginación y Gusto contribuyeron crucialmente al cambio estilístico. La incipiente apreciación por el gusto recibió un empuje decisivo con la democratización de los salones artísticos que rompen los límites de la corte y se abren al público general. Estas exposiciones proponían tendencias, promovían la opinión de los aficionados y difundían la información a través de los escritos de los críticos de arte en las nuevas revistas especializadas. La aceptación de que la obra de arte ejerce un efecto en el sujeto individual (y también colectivo) tiene como consecuencia más directa la proliferación de categorías estéticas.

En el marco del pensamiento filosófico hay que destacar la importancia de la aportación de los autores británicos (Addison, Hutcheson y Burke, entre otros) al enriquecimiento de este debate en la primera mitad del s. XVIII. Los estudios estéticos de tendencia empirista de este periodo, que por primera vez promueven la subjetivación de las cuestiones estéticas y la negación de la existencia de un sentimiento estético particular suponen una revolución de primera magnitud y marcan el inicio de la estética contemporánea. La atención se desplaza del objeto al sujeto que percibe la naturaleza. La recepción de las obras de arte, su contemplación y su efecto cobran una importancia que no habían tenido hasta ahora en la formación del gusto. Estos autores introducen nuevas categorías estéticas que acaban con la supremacía indiscutible de la belleza como único canon estético y, aunque ésta sigue siendo el punto central de la discusión, se incorporan otros valores inéditos hasta el momento: lo Sublime y lo Píntoresco junto con la imaginación como una capacidad natural más allá de los sentidos para el reconocimiento de lo Bello.

Desde los inicios del periodo moderno se produce un enfrentamiento teórico, una *querelle*, entre los defensores de los antiguos pensadores

que defendían una belleza objetiva y absoluta basada en unos cánones intocables, y los “modernos”, que proclamaban una belleza “artificial” o relativa, basada en la subjetividad. Ya en la ilustración, el relativismo de lo Bello desencadenó en una doble estética: la de lo Bello y lo Sublime. En el empirismo inglés, lo Bello perdió el monopolio en favor de una nueva categoría estética, que si bien ya estaba incorporada al debate desde que en 1696 [1672 según Tatarkiewicz; 1674 según la nota al pie 5; 1657 según Bozal] tradujera por primera vez a una lengua moderna “Lo Sublime”, un tratado de retórica del autor clásico llamado Pseudo-Longino escrito entre los ss. I y III dC. No fue hasta medio siglo más tarde cuando este concepto es abordado desde un punto de vista empirista y comienza a ocupar un lugar central en el pensamiento estético. La traducción comentada de Boileau sobre el texto clásico que ofrecía la particular visión de su traductor dio pie a una revisión de su contenido desde un nuevo enfoque surgido a raíz de los cambios en la percepción de la naturaleza y el arte. Ésta fue decisiva al aproximar dicho concepto al campo de lo extraordinario, lo grande, lo infinito, fusionando así lo Sublime con la grandeza. La posterior traducción del texto al inglés en 1725 (Bozal, 2000:45) fue decisiva para su difusión entre los filósofos empiristas ingleses. Poco después, Kant consolidaría el término en *Lo Bello y lo Sublime* y lo estudiaría desde una perspectiva trascendental en la *Crítica del Juicio*, aportando variaciones al concepto de lo Sublime definido por Burke y Addison e introduciendo el papel de la razón a través de lo Sublime Matemático y lo Sublime Dinámico. La nueva percepción de lo Sublime desarrollada con diferentes matices por estos autores a lo largo del s. XVIII constituirá el punto de partida de una estética negativa profusamente desarrollada en lo sucesivo hasta la actualidad.

Esta controversia de lo Sublime frente a lo Bello responde a una dualidad típica de la Ilustración y desembocará en otras oposiciones conceptuales en la modernidad (bello/interesante, clásico/romántico,

imitación/invención, etc.). Para algunos autores lo Sublime era casi inseparable del concepto de Belleza (Addison), en cambio, otros autores como Kant y Burke afirmaban que la sublimidad y la belleza se excluyen mutuamente. Lo importante de estos “enfrentamientos” es que demuestran que la reflexión estética ha trascendido la frontera de la belleza en su concepción clásica y fomenta la aparición una serie de categorías negativas que se oponen a su predominio como son lo siniestro, lo interesante, lo grotesco y lo feo.

1.2 Joseph Addison y Edmund Burke

Joseph Addison (1672-1719) fue el primero en incorporar estos términos a un debate que tendría una influencia primordial en los dos momentos clave de la estética contemporánea: la crítica del juicio de Kant y el movimiento romántico. Poeta, escritor, político y editor de la reconocida revista cultural *The Spectator*, Addison es considerado por algunos investigadores un autor menor en la historia del pensamiento.⁸ Sin embargo, el acierto de sus aportaciones en torno al gusto y la percepción fueron decisivas en el camino que seguiría la estética inglesa así como en su influencia en otros pensadores europeos. Tras la traducción al inglés y francés del texto de Longino, los *Ensayos sobre los placeres de la imaginación* de Addison (1712) desempeñaron un gran papel en la difusión del texto clásico entre los filósofos de lengua inglesa aún cuando pasó de puntillas sobre los principales planteamientos del autor griego.

Aunque otros autores británicos como Shaftesbury ya habían abordado este tema, fue su particular enfoque sobre lo Sublime frente

⁸ “Si tomamos a un autor menor dentro de la historia del pensamiento, más conocido como publicista, periodista de opinión, diríamos hoy, o como escritor en general, es porque sus aportaciones constituyen aciertos geniales en el camino que la estética va a desarrollar posteriormente, aunque muchos comentadores lo tilden de superficial, como Monk”, en GALAN, Ilia (2002) *Lo Sublime como fundamento del arte frente a lo bello*, Madrid, Universidad Carlos III, Boletín Oficial del Estado, p. 73.

a lo Bello, sin profundizar en los aspectos que los diferencian, el que dio el pistoletazo de salida para el debate sobre la distinción entre ambas categorías estéticas al que se sumarían filósofos, pensadores y artistas al menos durante todo el siglo siguiente. En primer lugar, Addison destacó el papel de la imaginación en la percepción de lo Sublime y se distanció de sus antecesores en el hecho de aceptar que ésta se activa a través de los sentidos, principalmente el de la vista.

Este autor atribuye a la imaginación la necesidad humana de “llenarse” de algo que la supera y huir de las limitaciones y los constreñimientos, es algo que va más allá del placer que puede producir la visión de algo bello, grande y magnífico.

Si la vista da placer por ver algo grande y magnificante, como por ejemplo un paisaje, o de algo poco común o bello, la imaginación en cambio apetece llenarse de un objeto que la supera -lo bello y lo pintoresco ligado a un sentido, por ejemplo, la vista; lo Sublime, en cambio, a la facultad más estimada: la imaginación (Galán, 2002:79).

Con la posibilidad de reelaborar ciertas cualidades del objeto en nuestra imaginación, Addison introdujo el concepto de novedad y con él el de pintoresco e imperfecto. A contracorriente de las ideas de su época, en las que lo que se salía de la norma, de los cánones impuestos, era considerado monstruoso, él apunta a la posibilidad de que lo “monstruoso” sea un factor interesante, incluso bello, según el criterio del espectador. Esta reflexión también le lleva a matizar la idea aceptada desde la Antigüedad de que el artista debe imitar a la naturaleza, la cual es perfecta al tratarse de una obra divina. El arte debe ayudarnos a ver la naturaleza, afirma, pero reconoce que la imaginación del artista ofrece interpretaciones que pueden llevarnos a percibir lo monstruoso como algo interesante e incluso placentero.

Otra aportación de Addison es la identificación de la grandeza con lo Sublime. La inmensidad espacial como manifestación de la naturaleza

divina, provoca un sentido de trascendencia, de devoción. A pesar de caer en los tópicos y preferencias estéticas propias de su época al poner ejemplos de arquitectura para ilustrar su teoría, la grandeza, tanto en su vertiente física como en el sentido de magnificencia, ha tenido gran repercusión en pensadores y en diversos movimientos artísticos posteriores.

Edmund Burke (1729-1797), en su obra capital *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), también asume la relación entre grandeza física, el sentido de infinitud, y lo Sublime. Sin embargo, los sentidos de devoción y de trascendencia ocuparán un lugar secundario en su teoría, que se conducirá por la vía del placer negativo. La sensación de asombro, horror y miedo predominarán en su estética junto a un nuevo concepto, el “deleite”, que no se debe entender como un placer positivo sino como algo que gusta y que, sin embargo, procede de una situación negativa como puede ser el dolor o el peligro. Burke nos habla del placer que nos produce contemplar una situación peligrosa o terrorífica con el conocimiento de sentirse a salvo de ella. Es importante notar este distanciamiento del objeto que causa terror, ya que permite contemplarlo convertido en una experiencia estética.

Bello y Sublime son contrarios, nos dice Burke. Lo Bello entra por los sentidos, se encuentra en el propio objeto artístico, en las proporciones y las reglas, mientras que lo Sublime, al provocarnos ese asombro cargado de miedo y deleite al mismo tiempo, es irracional y en él la imaginación juega un papel primordial. Este placer negativo desembocará en el romanticismo en la estética del horror, de lo monstruoso, pero ¿por qué lo monstruoso, lo terrible, nos produce placer? ésta es la principal pregunta que se hace el autor y en torno a la cual gira su investigación: los objetos y las situaciones sublimes y sus efectos.

Las pasiones más fuertes, las relativas a la supervivencia (autopreservación, temor a la muerte) y a las cuestiones sociales (sexo, enamoramiento, simpatía, ambición)(Galán, 2002:124) son las que explican la existencia del sentimiento sublime. Este sentimiento aparece ante cualquier fenómeno o situación que excite nuestras ideas de soledad, de muerte o de extremo peligro siempre y cuando las podamos contemplar con perspectiva, sin vernos afectados. El terror que nos produce nos anula y nos hace ser conscientes de nuestra insignificancia ante lo absoluto. Este distanciamiento nos permite adoptar una actitud estética, por ejemplo, ante un inmenso cielo estrellado o una gran tormenta en el mar. También una obra de arte puede producir un efecto sublime cuando lo que representa nos conduce a observarlo desde la perspectiva de lo absoluto. La ficción, el arte, nos muestra la realidad con unos matices que nos “enseñan” a verla bajo otro prisma, el de lo Sublime. Estos matices no tienen tanto que ver con su perfección técnica como con el enfoque con el que representan las historias, con su capacidad de emocionarnos. Bozal lo llama la presencia estética de lo absoluto (2000:56).

El novedoso tratamiento de la sublimidad vinculada al miedo fue la gran aportación de Burke y su influencia fue decisiva en la estética de todo el s. XIX. En los años 80, Jean François Lyotard recuperará sus ideas al revisar el significado de lo Sublime en el arte del s. XX tras constatar que las premisas de Kant ya no son aplicables al arte contemporáneo.

1.3 Immanuel Kant (1724-1804)

Fruto del ferviente debate entre el empirismo británico y el racionalismo continental, Kant parte de ciertas ideas de la estética empirista para, desde el racionalismo, desarrollar una teoría estética en base a las tres funciones vitales aristotélicas: teoría, acción y creatividad. Su

Crítica del Juicio (1790) supone la plena independencia teórica de la estética al adjudicar al hombre la plena facultad de juzgar y convierte lo estético en una “mediación” necesaria entre el entendimiento y la razón, es decir, la facultad del gusto como juicio estético. Kant creó un sistema “espacial” inspirado en los modelos clásicos aristotélicos para articular su sistema filosófico. Esta “arquitectónica de la razón” dividió el interés filosófico en la práctica humana en tres partes, sus tres *Críticas*, de las cuales la noción de juicio estético actúa como enlace de las otras dos en las que aborda el dominio del entendimiento y el de la moral.⁹ A partir de esta estructura los filósofos kantianos establecieron los tres ámbitos en los que aun hoy se divide la filosofía: Lógica, Ética y Estética. De acuerdo con el espíritu de la Ilustración, su cuerpo teórico se desarrolla dentro de una “lógica de la clasificación”, inspirada en las sistematizaciones de la historia natural de Linneo y de Buffon. Otros filósofos como Schiller, Schelling y Hegel harán uso de estas visualizaciones o formalizaciones para ilustrar cómo la estética se articula con las otras disciplinas filosóficas.

Kant definió metódicamente la belleza y el arte. Su afirmación de que los juicios sobre la belleza son individuales y subjetivos, aunque pueden aspirar a la universalidad, fue el gran acontecimiento de la estética del s. XVIII aunque hubo que esperar hasta el s. XX para ver cómo se desarrollaron las múltiples derivaciones del pensamiento ilustrado en torno a este tema.

El desinterés es un aspecto esencial de su doctrina que será objeto de debate en la teoría del arte de la segunda mitad del s. XX. El placer que provocan las cosas bellas debe ser desinteresado, sin que medie ningún tipo de aliciente que nos incline a apreciarlas positivamente. Esta afirmación será cuestionada cuando los artistas comienzan a realizar obras que requieren la participación activa del espectador.

9 *Crítica de la Razón Pura* (1781) y *Crítica de la Razón Práctica* (1788)

Lo Sublime en Kant

La importancia del pensamiento kantiano es esencial en el estudio del gusto, la belleza y en particular de lo Sublime. En la *Crítica del Juicio*, donde es patente la influencia de los pensadores ingleses, especialmente de Burke. Su teoría estética se centra en las condiciones que posibilitan el juicio estético diferenciándolas de otras conductas humanas y de otras disciplinas, y estableciendo un modelo de análisis que consolidará el marco de la estética contemporánea iniciada con Addison y Burke y cuya influencia sigue vigente en la actualidad. Sus planteamientos han sido abundantemente debatidos desde diversas perspectivas como la filosofía analítica, que tanta repercusión tendrá en el arte conceptual norteamericano de las décadas de los años 1960 y 1970. Como ya se ha apuntado, Lyotard llevó a cabo una importante revisión del Sublime kantiano desde la perspectiva posmoderna en *Lecciones sobre la Analítica de lo Sublime* (1994) que analizamos en el apartado 1.4.

Kant distingue dos tipos de Sublime cuya experiencia coincide en el placer que supone el sentimiento de superioridad de nuestra propia capacidad de razonar sobre la naturaleza. Sin embargo, al mismo tiempo, produce una sensación de desagrado al ser conscientes de nuestra insignificancia ante la fuerza y la inmensidad de la naturaleza.

El Sublime Matemático pone de manifiesto la capacidad humana de pensar, a través de la razón, en el infinito como un todo. Nos enfrentamos a ello cuando no encontramos una dimensión física con la que adecuar nuestra imaginación. Kant mencionó algunas obras arquitectónicas en este contexto, como las pirámides de Egipto o la Basílica de san Pedro en el Vaticano, en las que es importante percibir el todo para captar su verdadera magnitud, aunque también afirmó explícitamente que no se debe aplicar este tipo de Sublime al arte, ya que en él está la finalidad humana. El Sublime Matemático se debe

aplicar a ejemplos de la naturaleza salvaje que no persiguen ninguna finalidad, como un desierto o el mar.

Por su parte, en el caso del Sublime Dinámico, más cercano a los sentidos, el sentimiento de la superioridad de la razón es más directo. Según Kant, consideramos la naturaleza como “dinámicamente sublime” cuando la percibimos como “una fuerza que no tiene sobre nosotros ningún poder” (Kant, 2013:195), por ejemplo cuando experimentamos nuestra propia impotencia física ante ciertas acciones o situaciones intimidatorias de la naturaleza como huracanes o volcanes (Kant, 2013:196), pero al mismo tiempo somos conscientes de nuestra posición de seguridad, lo que nos impide tener miedo. De este modo, nuestra dignidad como humanos sometidos a este dominio permanece indemne.

Algunos autores han cuestionado la importancia de lo Sublime en la teoría estética de Kant, afirmando que habla más extensamente de la Belleza. En el apartado titulado *Analítica de lo Sublime* Kant afirma “El concepto de lo Sublime en la naturaleza no es, ni con mucho, tan importante y tan rico en deducciones como el de la Belleza” y que la teoría de lo Sublime es “un simple suplemento al juicio estético de la finalidad de la naturaleza” (Kant, 2013:178). Además, limita las posibilidades de analizar el arte desde otras perspectivas alternativas a lo Bello cuando afirma que sólo se centra en lo Sublime en la naturaleza porque “lo Sublime en el arte se limita siempre a las condiciones de concordancia con la naturaleza” (Kant, 2013:177). Según él, la condición determinante para percibir lo Sublime es que ese reconocimiento venga del sujeto mismo y puede darse sobre un objeto sin forma ya que sólo depende del juicio del observador, mientras que la posibilidad de apreciar la belleza reside en el propio objeto y está limitada por su forma que obedece a una serie de condiciones objetivas.

Joseph Addison sentó las bases estéticas del romanticismo al describir la sensación de lo Sublime como “un agradable horror” y “una deliciosa inquietud y espanto” en su ensayo *Los placeres de la imaginación*. De hecho, tal y como afirma Emily Brady¹⁰, a pesar de perder interés filosófico en el s. XIX, lo Sublime se convirtió en el tema central de este movimiento cultural y artístico. Los autores románticos alteraron el sentido de lo Sublime kantiano convirtiendo a la naturaleza en el paradigma de lo Sublime, y dotando al paisaje de un carácter redentorio de la civilización. El paisaje es según el romanticismo un fenómeno externo a la humanidad. Esta concepción romántica ha perdurado hasta muy recientemente como el prototipo de la relación entre arte y naturaleza.

En la actualidad se ha debatido profusamente sobre este aspecto de su *Crítica* con posturas encontradas sobre la presencia de lo Sublime en el arte. Abaci y Clewishan abordado esta cuestión desde las dos perspectivas en una serie de artículos en los que cuestionan, Clewis a favor y en contra Abaci, la posibilidad del Sublime artístico.¹¹ Este último reconoce que la obra de ciertos artistas minimalistas como Newman, Turrell, Rothko o Stella persiguen el efecto de lo Sublime sin imitar la naturaleza pero, añade, no lo consiguen. El carácter abstracto o, mejor dicho, informe de sus obras no es el problema sino el hecho de ser “artefactos humanos” en los que se ha dado una cuidadosa combinación de elementos visuales (colores, luz, espacio, formas) para conseguir un efecto de “no-forma” que nos conduzca a una percepción de lo Sublime. Para Abaci, aunque estos artistas cumplen con el marco preceptivo de lo Sublime, su intencionalidad

10 BRADY, Emily (2014) *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics and Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 117

11 ABACI, Uygur (2008) “Kant’s Justified Dismissal of Artistic Sublimity”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66 (3), verano, pp. 237–251; CLEWIS, Robert (2010) “A Case for Kantian Artistic Sublimity: A Response to Abaci” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68 (2), primavera, pp. 167–170; y ABACI, Uygur (2010) “Artistic Sublime Revisited: Reply to Robert Clewis” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(2), primavera, pp. 170–173.

rompe con la norma kantiana de la no-finalidad que es inherente a la naturaleza. En el caso del arte, Clewis propone hablar del Sublime impuro estableciendo una analogía con la Belleza impura que describió Kant refiriéndose a objetos artísticos.

Otro aspecto importante en esta discusión sobre la posibilidad de lo Sublime artístico reside, según Clewis, en la diferenciación de dos términos utilizados por Kant: “presentación” y “representación”. Por una parte, Abaci sostiene que hay un arte que “representa” lo Sublime (por ejemplo, Friedrich) sin que necesariamente nos lo evoque. Por otra parte, hay obras que “presentan” lo Sublime (es el caso de los minimalistas) sin necesariamente representar escenas u objetos tradicionalmente considerados sublimes (un iceberg, o un paisaje alpino, por ejemplo). La diferencia está en que Abaci niega la posibilidad de que el arte “presente” lo Sublime mientras que Clewis afirma que, si una obra “presenta” lo Sublime, necesariamente tiene que evocarlo (nos recuerda que Kant relaciona estos dos verbos: “presentar” y “asociar”) y, por tanto, suscitar un sentimiento “estructuralmente” idéntico al que provoca lo Sublime en la naturaleza.

1.4 Nuevas perspectivas de lo Sublime en la estética contemporánea

El debate sobre la validez de las ideas sobre lo Sublime que impulsaron los pensadores del siglo XVIII cobra especial relevancia con la aparición del arte abstracto. Por una parte, se ha debatido la posibilidad de la sublimidad artística dentro de los parámetros kantianos y, por otra, filósofos contemporáneos y artistas han propuesto una nueva interpretación de lo Sublime más acorde con las diferentes tendencias del arte conceptual.

En la regeneración del pensamiento teórico que se produce en la

segunda mitad del siglo XX los escritos de los artistas y sus declaraciones en entrevistas adquieren un papel relevante en la renovación de las teorías estéticas. Aunque su autoridad ha sido sometida a escrutinio y puesta en duda a lo largo de los últimos 40 años por la crítica y los teóricos del arte,¹² es indiscutible que sus textos son un reflejo de su contexto cultural y social y constituyen una importante aportación a la construcción de la historia del arte además de contribuir a su vertiente “transhistórica”, en palabras de Lyotard:

[El arte] siempre tiene un valor como expresión de su tiempo, pero también puede ser percibido como algo fuera del tiempo en que ha sido producido. Siempre hay algo que convierte el arte en una verdad transhistórica, y ésta es la parte del arte que yo considero “filosófica”. Es en este aspecto donde se plantea la cuestión de qué tiene el arte en juego. (Blistène, 1985:32). Traducción propia.¹³

Jean-François Lyotard en los años 80 defendió una estética que ya no podía basarse en la idea de la Belleza sino que se situaba en un marco temporal en el cual el presente, el “ahora”, es el auténtico Sublime. El “sucede” de Lyotard verbaliza la ruptura del arte contemporáneo con la tradición. Ya no hay referentes históricos, las instituciones y las disciplinas artísticas nos empujan a continuar con lo que se está haciendo, pero también hay que pensar en la posibilidad de que nadie lo continúe. El artista contemporáneo tiene la responsabilidad de preguntarse sobre el sentido de lo que hace como creador, debe ser en cierto modo un “filósofo” y provocar en el espectador una reacción que va más allá del placer o de esa mezcla de deleite y temor

12 Kristine Stiles hace una revisión a la recepción de los escritos de artistas en el cambiante ambiente intelectual de las últimas décadas en STILES, Kristine, “General Introduction” en STILES, K y SELZ, P, eds. (1996) *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists’ Writings*, ed. University of California Press, Berkeley y Los Angeles, pp. 1-9.

13 “it always has a value as an expression of its time, but there’s also a way in which it can always be perceived as lying outside of the time that produced it. There’s always something that turns art into a transhistorical truth, and that’s the part of the art that I think of as “philosophical.” It’s within this part of art that it poses the question of what it has at stake”.

que es lo Sublime. Lo consigue cuando un “espectador atento se va con la sensación de que su implicación con los sentidos, si es que ha habido tal implicación, tiene mucha menos importancia que un interés primordial en la cuestión más fundamentalmente filosófica de todas: *¿por qué algo sucede, en lugar de nada?*” (Blistène, 1985:33). Traducción propia.¹⁴

En un artículo publicado en *Artforum* en 1984¹⁵ Lyotard analiza críticamente y desde una perspectiva filosófica la reflexión realizada por el pintor Barnett Newman en su breve artículo *Sublime is Now*, publicado 40 años antes en la revista *Tiger's Eye* (1948).¹⁶ Posteriormente, a lo largo de dos capítulos de su libro *Lo Inhumano*,¹⁷ Lyotard desgana la defensa de Newman de un nuevo Sublime totalmente ajeno a la idea de belleza. Tras repasar la obra de Longino, Kant, Burke y Hegel, Newman se basó en los principios de Belleza y Sublime para proponer un nuevo marco teórico para el arte norteamericano que en aquellos años estaba monopolizado por las tesis de Greenberg. Reivindicaba para determinados artistas norteamericanos (él mismo entre ellos) la independencia de la influencia griega que se basa en la búsqueda de la forma perfecta y que ha condicionado toda la historia del arte europeo. El arte hecho en América, afirmaba en su artículo, está en condiciones de crear un nuevo Sublime que nada tenga que ver con el

14 “as an attentive observer comes away with the feeling that their engagement with the senses, if any such engagement exists at all, is of far less importance than a primary interest in the most fundamental philosophical question of all, ‘Why does something happen, rather than nothing?’”. Estas afirmaciones de Lyotard se produjeron en el contexto de la exposición *Les Immatériaux* que comisarió en 1985 en el centro Pompidou de París. Esta exposición se sigue considerando en la actualidad el principal referente en un nuevo modelo de exposición “filosófica” que confronta el arte con otros aspectos de la sociedad y el pensamiento. En el anexo de este trabajo se encuentra la transcripción de la crítica que hizo John Rajchman en la revista *Art in America* (1985) donde detalla el contenido de la exposición y la enmarca en el contexto de pensamiento postmoderno del que Lyotard era uno de sus máximos representantes.

15 LYOTARD, Jean-François (1984) “The Sublime and the Avant Garde”, en *Artforum*, abril, pp. 36-43. <https://artforum.com/inprintarchive/id=32533> (disponible en internet 12/5/2015)

16 NEWMAN, Barnett (1948) “The Sublime is Now”, en *Tiger's Eye*, 1 (6), diciembre, pp. 51-53.

17 LYOTARD, Jean-François (1998) *Lo Inhumano. Charlas sobre el tiempo*, trad. Horacio Pons, eds. Manantial, Buenos Aires, pp. 85-110.

problema de la Belleza ni dónde encontrarla.¹⁸

No necesitamos los apoyos obsoletos de una leyenda desfasada y anticuada. [...] Nos estamos liberando de las trabas de la memoria, la asociación, la nostalgia, la leyenda, el mito, que han sido los recursos de la pintura europea occidental. En lugar de hacerse *catedrales* de Cristo, el hombre, o la “vida”, las estamos haciendo a partir de nosotros mismos, de nuestros propios sentimientos. La imagen que producimos es la de la revelación, evidente, real y concreta, que puede comprender cualquiera que la mire sin las gafas nostálgicas de la historia (O’Neill, 2006:218).¹⁹

En otro artículo aún más breve escrito un año después, *Ohio, 1949*,²⁰ Newman describe una experiencia vivida durante una visita a los túmulos indios en Ohio que se acerca mucho más a la idea tradicional

18 Yve-Alain Bois relativiza la importancia de este texto de 1948 argumentando que la palabra Sublime en línea con los filósofos de la Ilustración no es frecuente en el vocabulario teórico del pintor, sino que aparece casi exclusivamente en este texto, que fue precisamente por encargo. En FOSTER, Hal et ál. (2006), *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York, Thames & Hudson pp. 365-366.

19 “We don’t need the obsolete props of an outmoded and antiquated legend. [...] We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth or what have you that have been the devices of Western European painting. Instead of making *cathedrals* out of Christ, man or ‘life,’ we are making it out of ourselves, out of our own feelings. The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history” (Newman, 1948:53).

20 NEWMAN, Barnett (1990) “Ohio, 1949” en O’NEILL John P. (ed.) *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Alfred A. Knopf Inc., pp. 174-175. Más allá de la reflexión sobre el arte actual frente a la tradición histórica, estos artículos de Newman son un buen ejemplo del posicionamiento que adoptó la vanguardia artística de Estados Unidos durante los años de la guerra fría. La tendencia hacia la subjetividad y la actitud individualista y apolítica de los artistas del expresionismo abstracto fue promovida por las instituciones y los medios de comunicación y convertido en bandera de su supremacía cultural a nivel mundial. Estados Unidos ya ostentaba una indiscutible superioridad militar, industrial y económica dentro del mundo «libre» en contraposición a la represión de los países de la órbita comunista. En este contexto, Nueva York buscaba desvincularse de la tradicionalmente aceptada hegemonía del arte europeo, con capital en París, que quedó debilitada por la desbandada de artistas e intelectuales hacia Estados Unidos y sin reaccionar ante la nueva situación creada tras la segunda guerra mundial. Serge Guilbaut (1983) identifica a Barnett Newman como el teórico de la vanguardia neoyorkina que impulsó el papel hegemónico del arte norteamericano en el panorama internacional. En su búsqueda de un arte alejado a la vez de las obsoletas fórmulas del academicismo europeo y de los estereotipos del arte político, Newman y sus correligionarios, a través de sus escritos, reivindicaron la vuelta a las raíces del arte primitivo americano, a la universalidad de los mitos que, según ellos, expresa “las ansiedades del mundo contemporáneo” y mantiene vigente su vínculo con el público.

de lo Sublime. Sin embargo, el artista le da la vuelta y rebate la importancia que el arte ha asignado tradicionalmente a la cuestión del espacio, atribuyéndolo a la necesidad de la crítica de vincular las sensaciones a objetos materiales que existen en el espacio y se pueden compartir, haciéndolos, de este modo, reales. Pero esta cuestión del espacio aburre al artista, para él lo verdaderamente importante es el tiempo porque es un factor “totalmente privado, una experiencia personal”: “La preocupación por el espacio me aburre. Insisto en la experiencia de mis sensaciones del tiempo, no en el *sentido* del tiempo sino la *sensación* física del tiempo» (Newman, 2006:219).

Lyotard enfatiza esta faceta de lo Sublime en relación al tiempo que marca una diferencia esencial con el Sublime romántico que se encontraba en el más allá, en un mundo diferente. El Sublime del s. XX *sucede aquí y ahora*, “el instante produce el acontecimiento” (Raquejo, 2008:15), y *Lightning Field* (fig. 1) de Walter de Maria es, en este aspecto, la obra más representativa. Los 400 postes de acero dispuestos en cuadrícula de 1 km de largo por 1 milla de ancho en una meseta de Nuevo México (de Maria, 2000:149), una zona alejada de núcleos habitados y propensa a las tormentas eléctricas en verano, constituyen una zona de atracción energética que provoca una serie de descargas eléctricas mayor de lo habitual. Los seis espectadores que pueden visitar el lugar cada día están obligados a permanecer allí durante 24 horas para experimentar los efectos que produce la luz sobre los postes y esperar pacientemente a que suceda el acontecimiento imprevisible de los relámpagos. La contraposición de un contexto físico meticulosamente diseñado y construido por el hombre frente al fenómeno incommensurable de la naturaleza es lo que produce el fenómeno Sublime. El espectador espera pacientemente a que algo suceda y desconoce si volverá a acontecer en su presencia. *Lightning Field* materializa la brecha entre la razón y el poder impredecible de la naturaleza.



Fig. 1 - Walter de Maria, *Lightning Field*, 1977. Instalación permanente, New Mexico Occidental. ©The Estate of Walter de Maria. Foto: John Cliett. Cortesía Dia Art Foundation, Nueva York.

Las nuevas teorías estéticas surgidas bajo el prisma de las tendencias artísticas en las que predominaba lo abstracto y la ruptura con la tradición dejaron progresivamente de lado el papel que desempeñaba la naturaleza como algo a imitar y reforzaron la oposición “cultura vs. naturaleza”. A pesar de ello, en los años 60 y 70 esta última adquiere un papel desconocido hasta entonces gracias a las grandes intervenciones de los artistas del *Land Art* norteamericano y también en los *earthworks* británicos y con ello se recupera, en parte, la reflexión sobre la idea tradicional de lo Sublime en estas obras.

Probablemente sin una intención explícita, algunas de las obras más emblemáticas del *Land Art* encajan en la descripción kantiana del Sublime Matemático. En concreto, la intervención de Robert Smithson, *Spiral Jetty* (fig. 2), en el Gran Lago Salado aún todos los elementos que la convierten en un paradigma del Sublime contemporáneo. La obra consiste en un gran malecón en espiral compuesto con las rocas volcánicas de un inmenso lago, una formación que sólo puede verse en su totalidad desde una perspectiva aérea. Al igual que en la obra

de Walter de Maria, el efecto de lo Sublime ya se percibe en el propio viaje hacia ese lugar, a horas en coche de cualquier lugar civilizado, dándonos la oportunidad de experimentar la vastedad del desierto en el estado de Utah. Una vez en el malecón, la imposibilidad de abarcarlo con la vista nos empuja a recorrerlo a pie, para experimentar más directamente esa sensación de inmensidad, tal y como proponía el propio artista. La reciente accesibilidad a los vuelos en avioneta también contribuyó a una nueva experiencia de las dimensiones, además de facilitar la planificación de estos proyectos, las fotografías y vídeos aéreos se presentaban en la galería ofreciendo una imagen integral de las intervenciones. El fallecimiento de Robert Smithson en



Fig. 2 - Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Dwan Gallery. Foto: Gianfranco Gorgoni. Fuente: Internet.

un vuelo de supervisión de su próximo proyecto, *Amarillo Ramp*, en Texas en pleno desarrollo de sus obras *Land Art* nos hace pensar en los riesgos que entrañan los desafíos del hombre ante la naturaleza y nos evoca irremediabilmente la idea de lo Sublime.

Más allá de la experiencia espacial, la dimensión temporal también ocupa un lugar relevante en la obra de Smithson para evidenciar la insignificancia de la existencia humana y en particular en esta intervención. No es por casualidad que los sedimentos de basalto del lago con los que el artista ha construido la espiral son el resultado de miles de años de actividad volcánica y nos sitúan en cierto modo en un paisaje prehistórico: “I like landscapes that suggest prehistory” (Flam, 1996:298). De nuevo, en *Spiral Jetty* se produce la experiencia Sublime en relación al concepto de “sucede”: la propia obra desapareció por una subida del nivel del lago dos años después de su creación. Durante 30 años sólo se pudo visualizar a través de la documentación gráfica existente hasta que en 2002 una sequía en la zona redujo considerablemente el nivel del agua y el malecón volvió a emerger. *Spiral Jetty*, como sucede con *Lightning Field*, tiene su propio tiempo, no tan solo el del espectador que recorre el malecón o el que espera a que se produzca una descarga eléctrica. Sus propias cualidades físicas no son suficientes para garantizar su existencia que depende del comportamiento de la naturaleza.

Robert Smithson fue un escritor prolífico. Desgranó sus intereses por todas las facetas de la cultura popular, desde el cine de ciencia ficción al diseño gráfico y también por las ciencias, la física, la geografía y la geología, algunas de cuyas leyes fueron interpretadas de un modo muy particular en sus obras. En sus textos también da importancia al tiempo por encima del espacio, habla de un tiempo que “no es”. No es el pasado, pero tampoco representa el futuro, ni se puede medir. Para ello se sirve a menudo del concepto de tiempo geológico y de la ley de la entropía, que le ayudan a expresar su rechazo hacia las

convenciones artísticas que él denominaba “ficciones”.

En línea con lo que adelantó Barnett Newman 20 años antes, Smithson hizo un paralelismo con la ley de la entropía para afirmar que el arte no puede recuperar el pasado ni puede aferrarse a las “ficciones” como verdades absolutas, intemporales (Holt, 1979:38) refiriéndose a ciertas convenciones artísticas como el antropomorfismo o la importancia dada al autor. Para Smithson estas convenciones tienen su momento y su lugar y llega un tiempo en que ya no pueden cumplir la función para las que fueron creadas, por tanto, deben ser abandonadas. Como la flecha del tiempo en la segunda ley de la termodinámica, el arte sólo va hacia delante y no puede ser igual que el pasado. Estos textos también forman parte de su proyecto que persigue desmitificar el objeto artístico, como lo desmitifica el acto de situar el arte en la naturaleza, pero recuperándolo para las galerías a través de instalaciones temporales, como los espejos, e incluso especulando con la posibilidad de la desaparición del espectador y del propio autor (Hatch, 2012:166).

1.5 La estética del medioambiente como marco para la apreciación del arte

Los escritos de los artistas son sólo una parte del amplio debate del posmodernismo en torno a la metodología de la crítica y la historia del arte. En los años 80 surgen numerosas teorías artísticas vinculadas a diversas áreas de estudio como el marxismo, el feminismo, la antropología, el psicoanálisis o la lingüística ampliamente legitimadas desde las instituciones académicas. La ecología no quedó al margen de esta renovación teórica y los estudios medioambientales que analizan la naturaleza como conjunto de relaciones biológicas con entidad propia han tenido también su efecto en el arte, ensombreciendo la preeminencia de la subjetividad del receptor frente a la naturaleza.

El influyente papel del espectador, ya anunciado en el propio título de la revista de Addison, da un paso más en los años 60, cuando las nuevas propuestas artísticas convierten al espectador en parte esencial de la obra. Desde los happenings en espacios públicos hasta la estudiada disposición de la escultura minimalista en las galerías y, por descontado, las grandes intervenciones en la naturaleza, estas obras promueven la “continuidad de la experiencia apreciativa” desde el preciso momento en que el espectador deja de ser un sujeto pasivo y se ve involucrado en la recepción de la obra como parte fundamental de ella. Incluso la pintura y la música, cuyas obras son aparentemente creadas para la contemplación pasiva, son abordadas desde esta nueva perspectiva. En este contexto, la estética del compromiso postulada por Arnold Berleant (1991) sostiene que el nuevo panorama artístico requiere una teoría estética alternativa en la que la premisa ilustrada del distanciamiento y el desinterés pierde su sentido en favor de una concepción integral de todos los componentes en el proceso de apreciación artística.

Las tradicionales separaciones y oposiciones entre las funciones de artista, objeto, apreciador e intérprete desaparecen en la reciprocidad y continuidad de la experiencia apreciativa. Así, ya no es necesario mantener la ficción que convierte diferentes funciones en entidades opuestas [...]. El compromiso estético reconoce que la belleza, o más generalmente el valor estético, es inherente no al objeto ni al receptor, sino que es la característica principal del proceso recíproco de participación perceptiva entre apreciador y objeto.²¹(Berleant, 2013:párr. 4). Traducción propia.

21 “The customary separations and oppositions between the functions of artist, object, appreciator, and performer disappear in the reciprocity and continuity of appreciative experience. Thus, it is no longer necessary to maintain the fiction that turns different functions into opposed entities. [...] Aesthetic engagement recognizes that beauty, or aesthetic value more generally, inheres not in the object or in the perceiver but is rather the leading feature of the reciprocal process of perceptual participation between appreciator and object”.

Para Berleant la cuestión estética ya no se restringe a la diferencia entre arte y no arte sino entre estética y no-estética, de modo que trasciende la idea prevalente de igualar estética con filosofía del arte. La estética del compromiso abarca todas las áreas de estudio y tiene un papel destacado en el desarrollo de la relación entre estética, arte y medioambiente.

Allen Carlson rebate las tesis del compromiso en la apreciación estética alegando que los tres dogmas contra los que carga Berleant para construir su sistema estético siguen siendo plenamente vigentes aun cuando el arte actual se caracteriza por una gran diversidad en lo que refiere a aspectos formales, conceptuales y de objetivos.²² Los recursos teóricos estéticos, sin embargo, siguen siendo válidos y es precisamente gracias a ellos, sostiene, que podemos apreciar obras como por ejemplo los *readymade* de Duchamp (Carlson, 1993:220).

En el apartado 3.5 vamos a hablar con más detalle del enfoque cognitivo de la estética del medioambiente que apoya Allen Carlson y que es incompatible con las intervenciones artísticas en la naturaleza. Esta perspectiva defiende una apreciación de la naturaleza desde premisas científicas y de la historia natural (2014) en oposición a la muy arraigada tradición de ver el paisaje bajo parámetros estéticos vinculados a las emociones y la subjetividad del individuo.

Marta Tafalla, en cambio, propone una tercera vía que integre elementos de las dos posiciones. Al margen de sus diferencias, los estudios generados desde ambas posturas nos demuestran que "el disfrute de la belleza natural siempre ha formado parte de la existencia humana, en todas las épocas y culturas" (Tafalla, 2004:225). Su

22 Berleant (1991) critica el carácter obsoleto de los tres "dogmas" de la estética de origen ilustrado que ya no pueden ser aplicables al arte tras la renovación de los géneros originada en los años 60. Estos tres "dogmas" son: la identificación de la obra de arte con un objeto, la consideración del objeto artístico como un estatus especial y, por último, la negación del "desinterés" por gran parte del arte de los últimos 60 años en el que la participación activa del espectador es esencial en la consecución del efecto estético.

propuesta se basa en recurrir a la experiencia estética para valorar la naturaleza y lograr, así, un “antropocentrismo débil” que nos permite sortear los inconvenientes de índole moral a los que nos enfrentamos cuando buscamos un mayor compromiso con el medioambiente. Este factor está en relación con la obra de Janet Laurence y lo vamos a desarrollar en profundidad en el capítulo 6, dedicado a la artista.

Las reivindicaciones de una nueva valoración de la naturaleza tanto desde la estética como desde la ecología tienen su eco en la actividad artística. En la actualidad, las colaboraciones entre artistas y científicos son cada vez más frecuentes y las obras que surgen de este intercambio aportan una nueva dimensión a la experiencia estética. Sin embargo, cuando se trata de conciliar arte y ecología, el factor ético adquiere una preeminencia sobre el estético y da lugar a unas intervenciones sobre el terreno en las que el factor social es determinante y la planificación, el proceso, priman sobre los resultados dejando en un segundo plano el valor estético de la obra. Son muchas las formas en que los artistas se han enfrentado a esta cuestión. Bajo un mismo objetivo, los resultados formales y el uso de medios y materiales no pueden ser más variados, sin embargo, siempre están bajo sospecha su valor ético y el respeto debido al medio natural.

Mark Dion y Janet Laurence, los dos artistas analizados en esta tesis, comparten su interés por el conocimiento científico de la naturaleza. Sus obras contienen un importante trasfondo de investigación en el que han participado biólogos, botánicos, físicos y geólogos, entre otros especialistas de las ciencias naturales y cada uno lo proyecta con más o menos transparencia en sus esculturas e instalaciones. En un primer análisis de sus obras se puede afirmar sin dudar que los dos buscan resaltar la estética propia de la naturaleza y confrontarla con el espectador despertando conciencias, pero un estudio más profundo nos desvela matices y diferentes áreas de interés en cada uno de ellos.

El hecho de que los dos también compartan la necesidad de ubicar sus obras en las instituciones museísticas nos da idea de una nueva ruta en las relaciones entre el arte y su tratamiento de la naturaleza. El papel de la estética se ve revalorizado en esta nueva relación, una cuestión que todavía no ha sido explorada en profundidad y de la que vamos a tratar en esta tesis a través del examen de sus instalaciones.

2 El ámbito teórico de la escultura minimalista

A principios de la década de los 60 la línea crítica en el arte occidental estaba dominada por el formalismo de Clement Greenberg, que promulgaba una experiencia estética de base kantiana fundamentada en la apreciación de los medios específicos de la obra de arte y su vínculo a una trayectoria histórica. El principal desafío de la pintura y la escultura de aquellos años fue defender la lectura de la obra a partir de su contexto y sin referentes históricos. Esta afirmación convulsionó las convenciones establecidas sobre qué era lo que se podía calificar como arte moderno o de vanguardia. En el ámbito de la escultura, el minimalismo lideró esta ruptura y generó un importante corpus teórico.

En la primera parte de este capítulo hago una revisión pormenorizada del debate crítico en torno a la escultura minimalista a partir de los artículos de Robert Morris y Donald Judd que sentaron sus bases teóricas. Destaco el protagonismo que a partir de estos años adquieren los escritos de artistas en la prensa especializada, aunque esto no siempre ha sido reconocido por la crítica, como explica Kristine Stiles. También incluyo la revisión negativa de Michael Fried en *Art and Objecthood* que, a su pesar, contribuyó significativamente a corroborar la coherencia de los nuevos planteamientos. En la segunda parte, trato la repercusión del minimalismo en el lenguaje de la escultura y la instalación a partir de los textos de Rosalind Krauss en los que aplica la teoría del lenguaje de Wittgenstein.

2.1 Primera etapa. La escultura pierde sus “atributos”

En el invierno de 1964 Robert Morris inauguró una exposición en la galería Green de Nueva York que marcaría un referente en la historia de la escultura. Las siete piezas poliédricas de contrachapado distribuidas aleatoriamente y a diferentes alturas en el espacio obligaban al espectador a contemplarlas en su conjunto, desplazándose

por la sala para captarlas bajo diferentes puntos de vista y también de iluminación. La sala de la galería dejaba de ser un contenedor pasivo y se convertía en un soporte con un papel activo en la presentación de las piezas ya que su ubicación estaba directamente condicionada por el espacio expositivo. Esta innovadora disposición de los siete volúmenes que dependían de su relación espacial para convertirse en un objeto artístico, supuso un punto de inflexión en la forma de presentar y, por tanto, de percibir una obra de arte tridimensional. Dos años más tarde, la exposición colectiva organizada por el Jewish Museum de Nueva York, “Primary Structures” (1966) en la que se mostraron obras de Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, Robert Smithson, Anthony Caro y Walter de Maria por citar sólo algunos, confirmó la adhesión de jóvenes artistas al programa minimalista. A partir de este momento las ideas de “desbordamiento” y “descentralización” se incorporaron al repertorio de términos con los que la crítica y los propios artistas denominan a este nuevo planteamiento.

Además de su obra, los escritos de Robert Morris constituyen una de las principales fuentes para entender. no sólo la deriva de la escultura de los años 60, sino toda una nueva manera de abordar la obra en la que el espectador y el espacio adquieren una importancia primordial²³. Este cambio de perspectiva en la recepción de la obra de arte aparece en sus *Notes on Sculpture* (1966-1969), obra que contribuyó en buena medida a sentar las bases de la escultura minimalista.²⁴

La década de los años 60 fue testigo de la aparición de una serie

23 En un artículo de 1965, Barbara Rose ya destaca la actitud del artista como teórico de la “nueva sensibilidad”. “Morris is the most overtly didactic of all the artists I am considering; his dances, or more precisely his events, seem to represent a running commentary on his sculpture as well as a running criticism of art interpretation”. En ROSE B (1965) “A B C Art” en BATTCOCK, Gregory (ed.) (1995) *Minimal Art. A Critical Anthology*, Los Angeles, University of California Press, p. 284.

24 Rosalind Krauss, en *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum* (1990) hace varias referencias a las *Notes* de Morris. Para la autora, la nueva forma de mirar el arte impuesta por la escultura minimalista es el punto de partida para la reinención del museo de los años 80 y 90, que tiene que adaptarse al “nuevo discurso estético” y otorgar al público un papel mucho más activo.

de revistas especializadas en arte contemporáneo que tuvieron un papel crucial en la difusión y asentamiento de las bases teóricas del arte conceptual y sus diversas ramificaciones como el minimalismo y *Land Art*. Este último resultó especialmente atractivo para los medios de comunicación generalistas, además de su impacto en los especializados. Numerosos artistas plasmaron en dichos medios sus declaraciones de principios y reflexiones sobre la escultura y el arte en general junto a las reseñas y ensayos de críticos e investigadores. Todo ello dio lugar a un exaltado debate en torno a la validez artística de las tendencias del momento y al cuestionamiento del canon del arte moderno como marco para su análisis.

Además de las revistas, los catálogos de exposiciones fueron el terreno sobre el que se desarrollaron las teorías críticas posmodernas en torno al arte conceptual, que analizaba la influencia del lenguaje como fuente de conocimiento en la creación, presentación y percepción de la obra de arte. Este uso del lenguaje siguió dos líneas diferentes. Algunos artistas, como Joseph Kosuth o el colectivo *Art & Language*, lo utilizaban como obra en sí mismo y cuestionaban la propia definición del arte. Por su parte artistas minimalistas como Morris y Sol Lewitt, se centraron en las implicaciones del “proceso”, concebido como la transición entre el momento de la concepción artística hasta la materialización de la escultura, con sus particulares cualidades físicas.

Ambas tendencias, arte conceptual y minimalismo, coincidían en defender que el artista no debe intervenir necesariamente en la ejecución de la obra y que la idea, la planificación y las decisiones son su parte esencial.²⁵ Los artistas minimalistas llevaron esta idea a la práctica con lo que Rosalind Krauss considera uno de los gestos

25 Un planteamiento que ha sido abordado por los artistas desde la aparición de los primeros estudios teóricos. Uno de ellos, Leonardo da Vinci, en cuyo *Tratado* equipara la pintura con una ciencia, plantea la pintura más allá de una serie de procesos y técnicas y concede al artista un doble papel de creador e investigador.

más radicales del movimiento y con importantes consecuencias en el mercado del arte: la fabricación de sus obras con tecnología industrial a partir de planos que se vendían junto a la pieza o incluso en lugar de ella, hecho que abrió las puertas a la desaparición del original o cuanto menos a la posibilidad de su refabricación.²⁶

Artistas minimalistas y conceptuales discrepaban en el lugar que ocupaba el significado del objeto artístico: para los primeros, como hemos visto, éste residía “fuera” de sí mismo, en su entorno, en su relación con el espectador. Para los segundos, en cambio, la crítica y el análisis artístico formaba parte de la misma fase de creación de la obra. En ambos casos el espacio expositivo tenía un papel relevante como entidad que garantiza el estatus de la obra de arte y al mismo tiempo como una institución contra la que rebelarse.²⁷

Donald Judd, en su faceta de colaborador habitual de varias revistas de arte, efectuó una crítica sobre la exposición celebrada en la galería Green en la que destacaba la ausencia de imágenes y de composición, dos rasgos tradicionalmente considerados esenciales en cualquier obra de arte. Por este motivo afirmaba que la obra “casi” no parecía ser arte. No, desde luego, si se le aplicaban los cánones del arte moderno, aunque subrayaba que sí lo era conforme a su defensa de que todo lo que el artista diga que es arte lo es, un argumento que prevaleció en la década de los 60 y que tiene un importante precedente en los

26 “That objects were fabricated from plans meant that these plans came to have a conceptual status within Minimalism” (Krauss, 1990:5).

27 Con la escultura minimalista la galería de arte se convierte en un espacio cargado de significado a pesar de su apariencia cuidadosamente neutra, como si fuera un lienzo en blanco. Este espacio también obliga al espectador a desempeñar un papel activo en la lectura de la obra, incluso formando parte de ella. En 1976, Brian O’Doherty desgranó estas cuestiones en tres artículos sobre la ideología del “cubo blanco” titulados *Inside the White Cube*, en la revista *Artforum* y analiza su evolución en la década de los 70, cuando la escultura y pintura dan paso a formas artísticas en las que intervienen diversos medios y escenifican una dialéctica de rechazo y aceptación de la institución de la galería, entendida ésta como emblema de una “estructura artística heredada”.

gestos de Duchamp.²⁸ Junto a los escritos de Morris, las críticas de Judd fueron fundamentales para difundir el nuevo modelo teórico. Su prosa, austera y compuesta de frases breves que evitaban el uso de oraciones subordinadas suponía también una novedad frente a la retórica sobrecargada tan habitual de los textos críticos en el ámbito del arte. Estableciendo un paralelismo con su propia descripción de la escultura minimalista, su escritura “no es racionalista, con un sentido subyacente, es simplemente orden, una cosa tras otra.”²⁹

La obra de Morris *3 L-Beams* (fig. 3), presentada en 1965, fue un adelanto a lo que publicaría a partir del año siguiente sobre las teorías de la percepción aplicadas a la escultura minimalista. Esta escultura consistía en tres grandes estructuras en forma de L colocadas en tres posiciones diferentes ocupando todo el espacio de la sala de exposiciones. Judd decía de ellas “son mínimas visualmente, pero poderosas espacialmente. [...] El uso del espacio es muy específico.”³⁰ “En efecto, como las siete piezas anteriores, la fuerza de esta obra residía en las nuevas dimensiones perspectivas que se abrían para el espectador por el simple hecho de mostrar las diferentes posibilidades de exponer una forma única y sencilla. Junto a la recolocación de las tres piezas idénticas que provocaban ciertas distorsiones, su tamaño, mayor que la escala humana, las dotaba de una presencia inesperada que obligaba al observador a reconsiderar su conocimiento del objeto real. Este planteamiento se enfrentaba directamente a la idea propia

28 El “gurú neoyorkino”, en palabras de Pierre Cabanne (2013), expresaba su rechazo de lo “retiniano”, de la primacía de lo visual sobre las ideas. También experimentó con el espacio de la galería, condicionando los movimientos de los visitantes para aproximarse a las obras expuestas.

29 “The order is not rationalistic and underlying but is simply order, like that of continuity, one thing after another” en JUDD, Donald (1975) “Specific Objects” en *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design, p. 184. El estilo literario de Donald Judd ha sido comentado y analizado en diferentes ensayos sobre el minimalismo. Lytle Shaw lo ha situado, junto a los escritos de Robert Smithson, en el origen del *site-specific* en SHAW, Lytle (2009) “Smithson’s ‘Judd’” en *Textual Practice*, 10, 23 (5), pp. 803-827.

30 “Morris’ pieces are minimal visually, but they are powerful spatially. [...] The occupancy of space, the access to or denial of it, is very specific.” Judd, *ibid.* p. 165.



Fig. 3 - Robert Morris, 3 *L-Beams*. Fuente: Pinterest.

del arte moderno, de la sintaxis interna del objeto que lo convertía en autosuficiente, independiente de cualquier factor externo.³¹

Morris, al contrario que Judd, prefirió analizar la manera en que el objeto artístico se proyecta en su entorno, una teatralidad que criticaría años más tarde Michael Fried, y que tiene su origen en los ensayos sobre la percepción y la consciencia corporal del fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty que tanto influyó en este artista.³²

31 Alfred H. Barr observó una contradicción en la reducción de elementos en el arte abstracto que supuestamente buscaba la apreciación de sus cualidades básicas de composición, color, luz y sombra. La figuración y otras connotaciones subjetivas no hacen sino desviar la atención hacia otros aspectos que adulteran la pureza de la obra. Sin embargo, en su afán de alejarse de cualquier representación de la realidad, la pintura abstracta “es, efectivamente, una pintura de lo más real puesto que confina la atención a su superficie física y sensual más inmediata, mucho más que un lienzo de un paisaje o un retrato”. Barr equipara esta reducción de elementos con un “empobrecimiento”.

32 Rosalind Krauss, al referirse a *Notes on Sculpture* de Robert Morris, también cita la *Fenomenología de la*

La frase de Judd sobre el mínimo visual y el énfasis en el espacio resume las ideas básicas que este artista ampliaría en 1965 en su artículo *Specific Objects*, en el que aborda una serie de características de la escultura (y pintura) minimalista. Judd plantea la cuestión del desbordamiento de límites tanto en la escultura como en la pintura, atestiguando una alternancia de pintura cuasi escultórica con una nueva forma de arte tridimensional, la instalación, que él distingue de la escultura esencialmente por el modo en que combina sus partes. Mientras que la instalación está compuesta por elementos claramente diferenciados, la escultura minimalista se esforzaba en ofrecer una homogeneidad sensorial a través del uso de materiales industriales no tratados, colores uniformes neutros y volúmenes de cuerpos geométricos.

Un año después de la crítica de Judd, Morris escribió el primero de sus cuatro artículos que bajo el título de *Notes on Sculpture* desgranarían las claves de la nueva escultura en la influyente revista *Artforum* entre los años 1966 y 1969. En primer lugar formula una nueva teoría de la escultura basada en la psicología *gestáltica* de la percepción, que convierte al espectador en receptor activo de sus características estructurales basadas en formas sencillas y en las que el espacio y la luz juegan un papel primordial puesto que desplazan la atención a un entorno de relaciones entre el espectador y la obra. Morris habla de la escultura como una forma autónoma, no figurativa y con un espacio propio, “no una superficie que comparte con la pintura”³³, a la vez que recuerda a Tatlin y los constructivistas como los primeros artistas en liberar la escultura de la representación y en dar valor a los materiales:

Percepción para explicar el conjunto de relaciones que se establecen en la sala de exposiciones entre el sujeto que observa y la obra minimalista. Más allá de una “perspectiva vivida”, Merleau-Ponty nos habla de una “experiencia vivida físicamente” ya que el sujeto no es espectador, sino que se ve involucrado en la obra. Es esta inmersión física la que nos proporciona un nivel de “experiencia pre-objetiva” que nace de nuestro cuerpo como base de toda experiencia de relación entre los objetos (Krauss, 1990:9).

33 MORRIS, Robert (1995) “Notes on Sculpture I, II, III and IV”, en *Continuous Project Altered Daily: the Writings of Robert Morris*, Cambridge, The MIT Press. p. 4.

Tatlin fue quizá el primero en liberar la escultura de la representación y establecerla como una forma autónoma tanto por el tipo de imagen, o mejor no-imagen, que empleaba, y por el uso literal de los materiales. Él, Rodchenko y otros constructivistas refutaron la observación de Apollinaire consistente en que “una estructura se vuelve arquitectura, y no escultura, cuando sus elementos ya no resultan justificables por su naturaleza”. Al menos los primeros trabajos de Tatlin y otros constructivistas no hacían referencia ni a la figura ni a la arquitectura. En los años posteriores, Gabo, y en menor medida Pevsner y Vantongerloo, perpetuaron el ideal constructivista de una escultura no imaginista independiente de la arquitectura (Marchán Fiz, 2010:378).³⁴

Ésta es la única alusión al pasado que se permiten los artistas teóricos del minimalismo, que se jactan de la ausencia de cualquier tipo de referencias. Es preciso observar que no se trata de una recuperación de un movimiento pasado, sino de una recodificación de ciertas características que es presentada como un circuito de retroalimentación entre ambos movimientos y que les ayuda a estructurar el nuevo estilo y a crear un contexto.³⁵

34 Tatlin y Rodchenko participaron en la exposición de la Sociedad de Artistas Jóvenes (OBMOKhU, Moscú, mayo de 1921) que sentó las bases del “Grupo de Trabajo de Constructivistas. La particular distribución de las obras en el espacio, agrupadas como “construcciones de color”, “construcciones de estructuras espaciales” y “construcciones espaciales” respondían a los planteamientos teóricos formulados por el grupo de trabajo (Shatskikh, 1992)

35 Las referencias al constructivismo en los textos del minimalismo no son infrecuentes y en general coinciden en dejar claro que no se trata de una recuperación de modelos sino de un interés por un movimiento con el que comparten formulaciones teóricas. Así, aparte de la citada referencia de Robert Morris, Donald Judd expresó una admiración por Gabo y Pevsner al reevaluar el movimiento aclarando, sin embargo, que nunca había estado influido por ellos (Battcock, 1995:155); Barbara Rose, buscando coincidencias en esa “nueva sensibilidad” que se resiste a la interpretación, también encuentra similitudes entre la escultura constructivista y Morris, Flavin y André, en concreto entre éste último y Rodchenko pero, como en otros ejemplos del minimalismo, detecta un elemento que se interpone e impide una verdadera equiparación entre ambas esculturas (en ROSE, 1966: 62); Brian O’Doherty, en sus ensayos sobre el cubo blanco, dice “Lissitzky, nuestra conexión rusa, fue probablemente el primer diseñador/montador de exposiciones. En el proceso de invención de la exposición moderna también reconstruyó el espacio de la galería. Fue el primer intento serio de intervenir en el contexto en el que el arte moderno y el espectador se encuentran” (O’Doherty, 2011:79). Lissitzky, en 1921 fue profesor en el VKhUTEMAS en Moscú coincidiendo con el Primer Grupo de Trabajo de los Constructivistas. A finales de 1921 se trasladó a Berlín donde difundió las ideas del movimiento en Europa Occidental (Perloff, 2003:7).

Morris deja explícitamente de lado una escultura centrada en lo decorativo, preciosista o gigantesco, que obliga al observador a concentrarse sólo en estas características. También desplaza el color por tratarse de una cualidad puramente óptica que debilita los elementos propios -y esenciales- de la escultura: escala, proporción, masa y forma. Aboga por los colores neutros y por las formas poliédricas simples que facilitan la percepción del conjunto, a la vez que reconoce la importancia de la luz, a pesar de su débil presencia física. Todos estos elementos favorecen “fuertes sensaciones gestálticas,³⁶” que permiten la percepción de un todo al no ofrecer rasgos dispares ni formas complejas que entorpezcan la fluidez del conjunto de elementos. De este modo, afirma, se abren nuevas posibilidades para la escultura.³⁷

En el segundo artículo de esta serie, Morris aborda la cuestión del tamaño, un rasgo crucial que marca la diferencia entre el monumento y el ornamento y que “estructura la respuesta del espectador” que calibra el tamaño de la escultura en relación a su propio cuerpo. Morris sitúa la escultura a medio camino entre estos dos conceptos y vincula al ‘ornamento’ los objetos pequeños (menores que el cuerpo humano) con la cualidad de lo íntimo, mientras que el carácter público del ‘monumento’ crece en proporción directa al aumento de

36 Morris, óp. cit. p. 226.

37 Rosalind Krauss nos señala otras implicaciones más allá de las sensaciones gestálticas en la escultura minimalista y la sitúa en el contexto de consumismo y cultura de masas que vivía Estados Unidos en la década de los 60: “La producción de objetos a partir de planos no fue sólo un cambio de lo artesanal a la tecnología industrial, sino que hasta en la misma selección de materiales y formas resonaban los matices de la industria. Independientemente de que el plexiglás y el aluminio y el polietileno quisieran acabar con la interioridad que marcaban los viejos materiales de la escultura como la madera o la piedra, aquellos eran, bien que mal, indicadores de la producción barata y prescindible de los objetos de consumo de finales del siglo XX. Independientemente de que las figuras geométricas simples pretendieran servir como vehículo para la percepción inmediata, también eran los agentes de aquellas formas racionalizadas susceptibles de ser fabricadas masivamente y de otras generales fácilmente convertibles en logos corporativos. Y lo más significativo, la resistencia minimalista a la composición tradicional que suponía la adopción de una manera de unir formas repetitivas, acumulativa (el “una cosa tras otra” de Donald Judd) participa muy íntimamente de la condición formal que, se aprecia, estructura el capitalismo del consumo, a saber, la condición de serialidad.” (Traducción propia) en Krauss, óp. cit. p. 10.

tamaño en relación con el espectador. Puesto que cuanto mayor es el tamaño, mayor es la distancia que se requiere para observar la obra, el sujeto se ve obligado a desplazarse alrededor de ella para captarla en su totalidad. Es por este motivo que tanto el espacio como la luz, adquieren una importancia clave³⁸ ofreciendo diferentes perspectivas de una escultura que huye del intimismo al que obliga la observación cercana y minuciosa de objetos pequeños con abundancia de detalles.

Tanto Morris como Judd repudiaban una estética basada en los principios del arte moderno por la que todas las relaciones se desarrollan en el interior de la obra. Ambos insistían en la necesidad de acceder a la escultura desde un nuevo prisma más racional, restando importancia al juicio estético, actitudes enfrentadas abiertamente con las premisas que venía defendiendo la crítica afín a las vanguardias. Los artículos y las declaraciones de principios de los artistas minimalistas ponían en evidencia la incapacidad de la crítica formalista para explicar las nuevas prácticas artísticas, y dieron lugar a un replanteamiento de los principios del arte moderno. Sobre este tema Kristin Stiles, en la introducción a su recopilación de textos de artistas desde mitad del siglo XX,³⁹ destaca la falta de atención que históricamente han sufrido estos textos a pesar de su carácter impulsor de la reevaluación de las prácticas teóricas y metodológicas de la historia del arte que desembocaron en una crisis de la disciplina, facilitando la introducción de la teoría crítica. El origen de este debate se remonta precisamente a los años 50 y 60, cuando la aparición de

38 O'Doherty (2011) dedica varias páginas a comentar la incorporación del techo en el espacio de exposiciones. Aparte de servir como soporte para las obras también es esencial en la iluminación. A este respecto, Rosalind Krauss (1990) también ofrece una descripción muy gráfica en la narración de su visita a una exposición de la colección Panza en París en 1990. Guiada por la directora del museo, en un cierto momento se encuentran admirando no las obras sino el vacío de las salas preparadas específicamente para acoger esta colección y, en la distancia, el espacio creado por la luz de los Flavins a lo largo del recorrido. El espacio y la luz adquieren un papel muy relevante ya como *objetos* y, en consecuencia, el museo que alberga las obras minimalistas se ve afectado.

39 STILES, Kristine "General Introduction to the second edition" en STILES, K. y SELZ, P. eds. (2012) *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*, Londres, University of California Press. pp. 1-11.

nuevas expresiones artísticas se fue alejando cada vez más de la pintura y la escultura sin todavía encontrar una base teórica adecuada dentro de los dominios del omnipresente Clement Greenberg. Los nuevos autores reivindican la necesidad de abandonar las posturas críticas nacidas con las vanguardias y buscan nuevas metodologías alejadas del formalismo que propugnaba la fuerza interior de la obra.

Uno de los continuadores de la tradición crítica de Greenberg fue Michael Fried, quien en *Art and Objecthood*⁴⁰ se refirió directamente a ciertas afirmaciones de los artistas minimalistas para criticar negativamente su escultura -y pintura- basándose en su teatralidad, es decir, en la importancia que adopta el espectador. La introducción de la infinitud, del factor tiempo en el proceso de observar, es lo que anula la autonomía de la obra defendida por el formalismo y enfatiza el rol del espectador como elemento decisivo en la creación artística, y en particular la escultura. A diferencia de movimientos precedentes como el cubismo o el suprematismo, con los que comparte el afán por mantener una relación intelectual con el espectador, la escultura minimalista -o arte literalista, como lo llama el autor- sale *de sí mismo* para invadir el espacio que lo rodea (el de la galería, de momento) y por tanto al espectador presente en la sala de exposiciones.

Esta “invasión” del espacio a inicios de los años 60 supone el primer paso hacia otra forma de entender la escultura. Frente a las limitaciones de la pintura, la tridimensionalidad propia de la escultura facilita la investigación con el espacio y desemboca, por una parte, en un replanteamiento profundo del papel del museo y la forma de exponer sus colecciones al que aludía Krauss. Por otra, la búsqueda más allá del volumen da lugar a un abandono del “cubo blanco” y algunos artistas establecen una inédita relación con la naturaleza que evolucionará en sus planteamientos y actitudes hasta nuestros días.

40 FRIED, Michael (1967) “Art and Objecthood” en (1998) *Art and Objecthood*, Chicago, The University of Chicago Press, pp. 148-172.

En 1969, Morris publicó las dos últimas entregas de *Notes on Sculpture*. En la tercera se centra en los materiales y las técnicas de construcción que se alejan de la tradición artística al construirse fuera del estudio, en fábricas y talleres con métodos y materiales industriales. Estos nuevos procesos, junto con las superficies planas y las formas geométricas, facilitan el distanciamiento de la escultura con respecto al ilusionismo y al antropomorfismo sin que por ello dejemos de hablar de “arte”. Sin embargo, en el cuarto y último artículo Morris vuelve al tema de la percepción al proclamar la necesidad de una nueva lectura de las formas artísticas tridimensionales (Morris distingue entre “estructuras”, “objetos” y “esculturas”) a causa de una serie de cambios que las alejan del minimalismo. Morris está anunciando la transición al postminimalismo, al que caracteriza por la ausencia de homogeneidad en sus formas y materiales y la dispersión de los elementos por la sala de exposiciones. Ello implica, a nivel perceptivo el cambio de una disposición basada en la percepción figura-fondo a una percepción que abarca todo el campo visual mediante acumulaciones heterogéneas de elementos diversos. Si en el minimalismo la geometría, la repetición y la escasa variedad de los materiales marcaban claramente los límites de la obra, la ausencia de dichas características a finales de los 60 impide al espectador recurrir a los recursos que le informan del fondo y la figura. El consenso sobre lo que era escultura y sobre todo sobre sus materiales dejó de estar vigente, el arte conceptual abrió el abanico de posibilidades de lo que podía llamarse escultura, implicando desde animales vivos a cualquier elemento de la naturaleza, desde el propio cuerpo humano a objetos de consumo. Inevitablemente, la introducción de todos estos “materiales” trajo consigo toda su carga de referencias y alusiones, además de otorgar una importancia particular al proceso creativo por encima del objeto acabado.

Llegados a este punto, los recursos de la teoría *Gestalt* se muestran insuficientes para interpretar la pérdida de uniformidad visual de

la escultura posterior al minimalismo. Morris ve en estos cambios una evolución estructural, de percepción más que formal, y propone otro modelo de lectura basado en el psicoanálisis de la percepción artística definido por Ehrenzweig en su libro *The Hidden Order of Art* (1967)⁴¹ donde introduce los conceptos de “captación” (*scanning*), “sincrético” o “desdiferenciado” y propone abandonar el foco en un objeto y acomodarnos a una mirada global, que incluya la visión periférica. Para esta nueva teoría, ni el carácter aleatorio de la obra, ni su heterogeneidad de contenido, ni su indeterminación son fuentes de confusión ya que la mirada realiza un “escaneo” (o captación) inconsciente en el que prescinde de la distinción gestáltica figura/fondo y presta una “atención indiferenciada análoga a una visión sincrética” (Chia, 2003:129). Sin embargo, para este autor, la negación del sujeto creador y la insistencia en la percepción del observador en el fondo es un simple cambio de función intelectual que no anula la subjetividad y “aloja el significado en el propio sujeto.”⁴² Y aquí la cuestión del significado adquiere una importancia decisiva en la crucial transformación de la representación visual abordada por Rosalind Krauss unos años después, quien proponía otro tipo de aproximación desde la filosofía del lenguaje.

2.2 Nuevos significados de la escultura. Postminimalismo

Rosalind Krauss, compañera de estudios de Fried bajo las enseñanzas de Greenberg, siguió otro itinerario en el análisis de la escultura de finales de los años 60 y 70 defendiendo un concepto de arte moderno “más amplio”. Colaboradora habitual de la revista *Artforum*, en 1973 publica en esta revista *Sense and Sensibility. Reflection on Post '60s Sculpture*,⁴³ en la que realiza una reflexión sobre la escultura

41 Editado en español en 1973 por editorial Labor como *El orden oculto del arte*.

42 Citado en SHAW, Lytle (2009) “Smithson’s ‘Judd’” en *Textual Practice*, 10/2009, 23 (5), p. 823.

43 KRAUSS, Rosalind (1984) “Sense and Sensibility. Reflection on Post ‘60s Sculpture” en BAKER

postminimalista. El artículo examina cómo la crítica hace frente a las importantes diferencias de significado entre el grupo de artistas de los de inicios de los 60 y los que empezaron a trabajar a finales de la década, y cuya obra, a primera vista, tiene muchos puntos de contacto con los primeros.⁴⁴ Al preguntarse sobre el uso recurrente de los términos “postminimalismo” y “desmaterialización” en el ámbito del arte contemporáneo, la autora encuentra en ambas palabras un componente cronológico, histórico, que marca la diferencia entre el trabajo del grupo de artistas de la primera mitad de los años 60 (minimalistas) y el de los artistas de finales de la década.

Estas demarcaciones históricas traen implícito el concepto de “significado” y para ilustrarlo Krauss cita como ejemplo la siguiente pregunta: “qué significa este cuadro de Stella?” y da la respuesta: “es sobre la relación entre Stella y Johns”, haciendo notar que la pregunta es sobre el significado y la respuesta es sobre el contexto histórico.

Sin embargo, no se atreve a afirmar con rotundidad que *significado* y *contexto histórico* sean sinónimos. Krauss considera una gran ironía el uso de la referencia histórica aplicado a un tipo de arte que precisamente se vanagloria de romper con las tradiciones y todas las convenciones. Sin embargo, afirma que a pesar de que la historia ha dejado de ser una fuente de valor legitimador, ha servido como un punto de referencia de significado a lo largo de todo el arte moderno. Cualquier acto artístico se interpreta en clave histórica, en referencia a actos pasados, ya sea porque desmonta convenciones, las sustituye o las cuestiona. En consecuencia, la referencia al pasado sirve también

SANDBACK, Amy, *Looking Critically: 21 Years of Artforum Magazine*, pp. 149-156.

44 Comienza distinguiendo, grosso modo, los dos grupos de artistas a los que se refiere en este artículo: los minimalistas Carl Andre, Mel Bochner, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris y Frank Stella (primera mitad años 60) y los postminimalistas Michael Heizer, Eva Hesse, Bruce Nauman, Dorothea Rockburne, Richard Serra, Robert Smithson y Keith Sonnier (segunda mitad años 60), añadiendo que algunos autores incluyen a Sol Lewitt en el segundo grupo aunque pertenece a la primera generación.

como herramienta para explicar la obra.⁴⁵

Ahora bien, una vez fuera del espacio de la memoria, la autora se pregunta dónde reside el significado o la explicación, de la escultura de la última década (años 60-inicios 70) y cuál es el elemento diferenciador que ha llevado a la crítica a añadir el prefijo “post-”. Krauss reconoce que, para un observador no iniciado, minimalismo y postminimalismo tienen muchas conexiones y aparecen como una continuidad de significados. Además, señala el “peligro” de la palabra “desmaterialización”, ya que puede aplicarse indistintamente a artistas de una y otra generación y a otros que no están incluidos en ninguno de los dos grupos que se analizan en este artículo (por ej. Joseph Kosuth, Bob Barry o Douglas Huebler). Estas similitudes, advierte, pueden provocar que dejemos de apreciar cómo

el significado de la obra en el primer grupo es profundamente opuesto al tipo de contenido (a los modelos de cómo el significado en sí mismo es formulado) propuesto por la obra de los segundos. Porque el tipo de conceptualismo en relación con el significado mostrado en el arte del segundo grupo crece de unas semillas profundamente arraigadas en el tradicionalismo (Krauss, 1984:151)⁴⁶. Traducción propia.

Haciendo referencia a la subjetividad en la interpretación de ciertas obras de arte, Krauss habla de los protocolos del lenguaje desde la perspectiva de la lógica positivista. Por ejemplo, plantea cómo es imposible discernir objetivamente las imágenes mentales o las expresiones de sensaciones ya que son inherentes a cada persona que las formula. Son los llamados “lenguajes privados”. Profundizando en

45 “If history has been rejected as a source of value, it has certainly been retained within the annals of modern art as a source of meaning, and therefore, of explanation [...] Explanation is circumscribed by the profile of a historicist model.” En Krauss, *óp. cit.* p. 150.

46 [It therefore encourages one to overlook the way in which] the meaning of the work in the first group is deeply opposed to the kind of content—to the models of how meaning itself is formulated—proposed by the work in the second. For the type of Conceptualism evinced by the art of the second group grows from the seeds of a deeply planted traditionalism with respect to meaning”.

los diferentes tipos de lenguajes privados y en sus formas, analiza la “intención” como parte de ellos, puesto que considera, como había afirmado antes Joseph Kosuth, que al pertenecer al espacio mental, la intención también es privada.

Las obras de arte son afirmaciones analíticas. Es decir, vistas en su contexto -como arte- no ofrecen información de absolutamente ningún tema o hecho. Una obra de arte es una tautología en cuanto es una presentación de la intención del artista, esto es, está diciendo que determinada obra de arte es arte, lo que significa que es una definición de arte. Por tanto, que se trata de arte es cierto *a priori* (Krauss, 1984:151).⁴⁷ Traducción propia.

En este ámbito, Krauss hace referencia a los telegramas de Rauschenberg y la fuente de Duchamp. En particular, los *readymades* se han leído tradicionalmente en esta clave. Al ser objetos seleccionados y no objetos creados y contruidos por el artista, esta selección de un objeto determinado expresa la *intención* del artista de convertirlo en arte, es decir, “su propiedad de ‘arte’ reside únicamente en su capacidad de registrar tal decisión” (Krauss, 1984:151). Lo mismo acontece con el expresionismo abstracto de Pollock y el de Kooning, cuyas pinceladas eran interpretadas en el contexto de su personalidad o vida privada.

En este punto la autora retoma la idea de tradicionalismo en el arte conceptual y señala la siguiente relación: “La Intención/Expresión funciona como un modelo a lo largo del tiempo lo mismo que el ilusionismo sirve como un modelo espacial” (Krauss, 1984:152)⁴⁸. Desarrolla esta idea analizando los diferentes tipos de ilusionismo espacial en la historia de la pintura occidental. El espacio (ya

47 “Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context—as art—they provide no information what-so-ever about any matter of fact. A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist’s intention, that is, he is saying that that particular work of art is art, which means, is a definition of art. Thus, that it is art is true a priori.”

48 “intention/expression functions as a model in time for the same kind of things for which illusionism in painting serves as a spatial model”.

sea perspectiva clásica, continuum difuminado, el infinito de la abstracción geométrica...), es una precondition a partir de la cual se disponen las figuras en el fondo, es una categoría *a priori*. Y ve otro paralelismo:

Así como la intención puede ser entendida como un evento mental interno y, por tanto, necesariamente privado, que se externaliza a través de la selección de objetos, los objetos que aparecen en un espacio pictórico pueden verse como surgidos de un grupo interiorizado de coordenadas preparadas de antemano. A medida que avanzamos en la historia de la pintura hasta la posguerra americana (expresionismo abstracto) vemos como estos dos aspectos de apriorismo se funden y se convierten claramente [la intención y el espacio] en el tema de las imágenes mismas ["pictures"] (Krauss, 1984:152).⁴⁹ Traducción propia.

Krauss distingue dos corrientes opuestas:

1. La lógica positivista, que habla de la intención como estado previo y se ubica en la mente de cada individuo. Por tanto, sólo resulta accesible para él y mientras permanece desconocida para el otro, al menos hasta que se aplica en el mundo exterior.
2. La teoría de Ludwig Wittgenstein según la cual no existe una conexión entre significado y mente. Este postulado anula la existencia de un yo privado al desmontar la teoría de la relación entre un espacio mental donde se encuentran las definiciones y las reglas a la espera de ser aplicadas, es decir, donde las intenciones y los significados existen *antes* de salir al mundo exterior.

⁴⁹ "Thus, just as intention can be understood as a necessarily private, internal mental event, which externalizes itself through the selection of objects, the objects which appear within pictorial space can be seen as issuing from an internalized, prearranged set of coordinates. As one moves within the history of painting to postwar American art—that is, to Abstract Expressionism—these two aspects of priorness fuse and become more nakedly the subject of the pictures themselves".

Según firma Krauss, la importancia del arte de los primeros años 60 reside en que éste se basaba firmemente en esta última teoría, e ignorar esta cuestión, es decir, analizar las obras minimalistas sólo desde el punto de vista de una reordenación formal, nos conduce a malinterpretar, o interpretar sólo parcialmente, la noción del significado en el arte actual. Siguiendo con esta afirmación, se hace necesario un nuevo enfoque en el discurso sobre el “anti-ilusionismo” del arte de aquella década, que según la autora no se puede limitar a una perspectiva formalista sino que debe abarcar otros campos de interpretación, como la filosofía del lenguaje de Wittgenstein. Los artistas minimalistas insistían en negar la transmisión de su propia experiencia, su psicología, a las obras y con ello, afirma Krauss, se hacían eco de las preguntas planteadas por los filósofos en torno a la manera en que el lenguaje verbal comunica una experiencia interior. El estudio de la última época de Wittgenstein sobre la imposibilidad de un lenguaje privado y único de cada persona que imposibilitaría la comunicación entre seres humanos. Trasladado a las artes visuales, al minimalismo en particular, esta cuestión plantearía la alternativa a la negación de un “centro o interior ilusionista” de la obra.

Los artistas minimalistas estarían simplemente reevaluando la lógica de una *fuentes* particular de significado más que negando todo significado al objeto estético. Para continuar con nuestra analogía del lenguaje, están pidiendo que el significado se vea como surgiendo de un espacio público más que privado (Krauss, 2002:256).

Measurements, Group B (fig. 4) de Mel Bochner ilustra la teoría de la falta de *apriorismos*. El ilusionismo ha sido eliminado al colocar las medidas de las paredes de la galería sobre las propias paredes. No existe una noción de “prioridad” de uno sobre otro, ni de que uno es la base del otro. Del mismo modo, *7 Properties of Between* (1971-72) funciona como un compuesto en el que una sentencia verbal y un hecho físico aparecen juntos en un espacio lingüístico, no psicológico,

y resalta su externalidad, el carácter público del espacio donde se desarrolla la percepción de la obra.

En el último apartado de su artículo, Rosalind Krauss trata una cuestión que ya adelantó Robert Morris en *Notes on Sculpture IV* (1969): la importancia del proceso en las obras de los artistas de la segunda generación, que rompen con la noción de un procedimiento irreversible que conduce a un producto artístico acabado ya que a diferencia de lo ocurrido en el expresionismo abstracto, proceso y resultado no tienen porqué ser consecuentes. Como último ejemplo



Fig. 4 - Mel Bochner, *Measurements, Group B*, 1967. Fuente: Internet.

de la teoría de Wittgenstein, Krauss describe la obra *Drawing Which Makes Itself* (1970-71) de Dorothea Rockburne, que va más allá de los ejemplos anteriores y lleva este carácter público del espacio al terreno del proceso. Dado que éste se puede entender como el conjunto de reglas y procedimientos previos a la realización de la obra, no se diferencia del lenguaje privado. Sin embargo, señala la autora, el esfuerzo de la artista reside en generar la obra a partir de las cualidades de los materiales (dimensiones, bordes del papel, dobleces...).

Los artistas de los años 60 rechazan la memoria y la historia en sus obras y sus escritos, según ellos ya no tiene sentido mantener una actitud alternativa a las actitudes del pasado ni hacer arte a partir de una réplica a una formulación del pasado, que sería una forma de encerrarse en el propio espacio de la memoria como en los ejemplos de Manet citados al inicio del artículo de Krauss. Por este motivo es preciso abordar la crítica del arte desde otros parámetros. En definitiva, Rosalind Krauss propone un nuevo modelo de análisis crítico para el arte producido a partir de los años 60 que incorpora la metodología de la filosofía del lenguaje. “el espacio en el que existen [los artistas actuales] y al que deben rendir cuentas es precisamente uno en el que el significado está presente a la vez que se aplica a la realidad” (Krauss, 1984:156. Traducción propia)⁵⁰.

50 “The space in which they exist, and for which they must vouch, is precisely one in which meaning is present as it maps itself onto reality, and in which the art they create must do the same”.

3

Land Art

El *Land Art* ha trascendido como un movimiento esencialmente americano, de huida de las estructuras artísticas convencionales del arte, con unas características muy definidas de búsqueda de grandes espacios naturales como los desiertos o restos industriales abandonados que responde a una tradición muy arraigada en la conciencia del país: la conquista de territorio, el continuo viaje en busca de nuevas tierras, que es como se forjó la nación tras la llegada de los ingleses en el siglo XVIII. Desde luego, la imagen de las grandes intervenciones en el paisaje norteamericano y los escritos de Robert Smithson han contribuido a la identificación del *Land Art* como un movimiento estrechamente ligado a la cultura norteamericana. Sin embargo, en 2013, una exposición comisariada por Miwon Kwon y Philipp Kaiser en el museo de arte contemporáneo de Los Angeles⁵¹, supuso una revisión que desmontó algunos de sus mitos como éste de la geografía. De acuerdo con Kwon y Kaiser, el *Land Art* fue un movimiento internacional que tuvo una presencia importante en Europa, especialmente en Inglaterra y también en Alemania, donde precisamente fue objeto de un programa de televisión que inició una serie de entregas sobre arte contemporáneo⁵².

El segundo tópico que es prácticamente inseparable de la definición de *Land Art* hace referencia al rechazo a las instituciones y a la mercantilización del objeto artístico. Una afirmación que debe ser tomada con ciertas reservas ya que no fue exactamente un movimiento anti-institucional, más exactamente supuso una evolución de las estructuras artísticas. Así como el minimalismo fue decisivo en el replanteamiento del museo, el *Land Art* estimuló el desarrollo de los procesos de producción y gestión de proyectos fuera del espacio expositivo y además a gran escala. Precisamente esta magnitud de los proyectos obligó a artistas, comisarios, galeristas y directores de

51 KWON, Miwon y KAISER, Philipp (2013) *Ends of the earth. Land Art to 1974*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art.

52 *Land Art*, emitido en el canal de televisión SFB, en Berlin Occidental, 1969.

museos a reinventar sus prácticas profesionales para poder hacerlos realidad⁵³.

Otras muestras de la implicación del *art system* son la adquisición de las grandes obras de Smithson, Heizer y de Maria por parte de la fundación Dia: que en la actualidad se ocupa de su mantenimiento y accesibilidad al público, además de las exposiciones que, como tantas veces ha sucedido en la historia del arte, dieron el espaldarazo al movimiento⁵⁴. La galerista Virginia Dwan tuvo un papel destacado en esta labor, heredera de una fortuna procedente de la industria minera (*Minnesota Mining and Manufacturing*), financió varios de estos proyectos en el desierto y presentó la primera exposición, *Earthworks*, en su galería de Nueva York en octubre de 1968⁵⁵. Pocos meses más tarde, en febrero de 1969, se inauguraba otra exposición titulada *Earth Art* en la que sería la primera institución oficial en acoger un movimiento artístico que aparentemente huía de las instituciones: el museo White de la universidad de Cornell en Ithaca (NY)⁵⁶. A diferencia de las obras mostradas en la exposición de la galería Dwan, los once artistas participantes en Ithaca trabajaron durante semanas en la creación de obras *site-specific* en las salas y los alrededores del museo con una única consigna impuesta por el comisario: mancharse las manos de tierra.

53 El documental *Michael Heizer: Levitated Mass* (2013) narra todas las fases de producción de un proyecto de características similares a una obra *Land Art* con la implicación de los medios de comunicación y publicidad que siempre ha ido unida a este movimiento.

54 Esta fundación también apoyó el proyecto de Joseph Beuys de plantar 7.000 robles en la ciudad de Kassel durante la Documenta 7 (1982), proyecto que continuó en la ciudad de Nueva York tras la muerte del artista en 1986.

55 Los artistas participantes eran Carl Andre, Herbert Bayer (el último superviviente de la Bauhaus estuvo presente con la obra más antigua de la exposición, hecha en 1955), Walter de Maria, Michael Heizer, Stephen Kaltenbach, Sol Lewitt, Robert Morris, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim y Robert Smithson, que presentó su primer *non-site*.

56 Comisariada por Willoughby Sharp, contó con proyectos *site-specific* de Walter de Maria (su obra fue retirada el mismo día de la inauguración por lenguaje obsceno), Jan Dibbets, Hans Haacke, Michael Heizer (que abandonó su obra a medio hacer), Neil Jenney, Richard Long, David Medalla, Robert Morris, Robert Smithson, Dennis Oppenheim y Günter Uecker.

En este capítulo voy a hacer una revisión pormenorizada de los fundamentos del *Land Art* a lo largo de cuatro apartados. En el primero, trato los aspectos formales de descentramiento y desmaterialización; en el segundo, los aspectos de carácter conceptual vinculados al lenguaje; en el tercero, reviso los escritos de Robert Smithson que sintetizan su pensamiento sobre la escultura y las intervenciones fuera de los museos⁵⁷; en el cuarto, introduzco el concepto de *site-specific* y la apropiación de términos científicos por parte de los artistas; y en el último apartado, exploro tres aproximaciones diferentes de la estética del medioambiente a la valoración del arte en la naturaleza como herramienta de apreciación del entorno natural.

3.1 La escultura en el campo expandido

El marco teórico y artístico de las décadas de los 60 y 70 secundó una serie de itinerarios que buscaron su expresión artística fuera de los espacios de las galerías y museos y alejados de cualquier planteamiento formalista. En particular la escultura, el formato dominante en aquellos años, se encontraba en la encrucijada de superar o desviarse de la contundencia de los postulados minimalistas que habían anulado cualquier posibilidad de retorno al pensamiento moderno, y se enfrentaba al desafío de renovar su presencia en los espacios abiertos sin la carga de la representación ni la de la monumentalidad.

Lucy Lippard y John Chandler escribieron en 1968⁵⁸ un artículo en el que definían la evolución de las características inherentes al

57 Siguiendo la línea que trazada por sus escritos y por los textos críticos que han analizado su obra tanto visual como escrita, analizamos las intervenciones de Smithson en espacios urbanos en el capítulo siguiente. Además, abordaré el enfoque que aportaron una serie de artistas americanos y alemanes contemporáneos a Smithson en la relación del arte con la naturaleza algunos de ellos en el espacio de los museos, dando lugar a nuevas reflexiones teóricas bajo el manto de la ecología.

58 LIPPARD L. y CHANDLER J. (1968) "The Dematerialization of Art" en *Art International*, 12 (2), febrero, pp. 31-36.

minimalismo como un fenómeno de desmaterialización del objeto artístico. Un término profusamente citado en todos los análisis del arte conceptual y al mismo tiempo cuestionado por impreciso, ya que la desmaterialización que describen abarca una gran variedad de tendencias y formatos que se fueron sucediendo a lo largo de esa década y cuyo resultado seguía siendo en su mayoría un objeto, más o menos convencional pero un objeto al fin y al cabo. En estos términos se pronunció el colectivo *Art & Language* en una carta a los autores en la que cuestionaban el uso ni siquiera metafórico del término “material”: “el que un arte sea directamente material y otro produzca una entidad material sólo como un producto derivado de la necesidad de dejar registrada la idea no significa que este último esté conectado al primero por ningún proceso de desmaterialización.⁵⁹” Además, señalaban la dificultad que supondría para la crítica abordar las cuestiones relativas a las “formas-sin forma y a las formas materiales” en el caso de que esta desmaterialización fuera literal.

Lippard admitió unos años más tarde la ambigüedad del término⁶⁰ aunque mantuvo su vigencia como definidora de un tipo de arte “ultra conceptual” que hace de las ideas su principal materia prima y prioriza el proceso mental, o la acción, por encima del resultado final de modo que el objeto pierde su vigencia.

“Cuando las obras de arte, al igual que las palabras, son signos que expresan ideas no son cosas en sí mismas sino símbolos o representaciones de cosas” (Lippard y Chandler, 1968:34).⁶¹ (Traducción propia).

59 LIPPARD, Lucy (2004) *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Trad.: M. L. Rodríguez Olivares, Madrid, Akal, pp. 82-83.

60 En 1973 publicó el libro *SixYears: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* en el que a modo de continuación del artículo escrito cinco años antes incluyó las obras, publicaciones y exposiciones que escenificaron este proceso de desaparición del objeto en aquellos años.

61 “When works of art, like words, are signs that convey ideas, they are not things in themselves but symbols or representatives of things”.

A pesar de las discusiones sobre la aplicación del término, la desmaterialización ha sido ampliamente aceptada como una forma de definir el arte conceptual y junto a ella la condición “específica” (*site-specific*) se suma a las nuevas propiedades que resitúan a la escultura dentro del conjunto de prácticas artísticas. La escultura deja de ocupar el lugar que se le ha asignado tradicionalmente *entre* la arquitectura y el paisaje para pasar a formar parte de ambos entornos y pone de relieve la pérdida del rol monumental que se le había atribuido invariablemente hasta entonces y que conllevaba una serie de condicionamientos limitadores.

En 1967 una serie de artistas estaban comenzando a dar pasos hacia un nuevo tratamiento del espacio fuera de las galerías y en plena naturaleza.⁶² A finales de los años 60 el llamado *Land Art* ya era un movimiento plenamente establecido que recibió su reafirmación a través de los escritos de artistas, principalmente de Robert Smithson, y desde la teoría del arte de la mano de Rosalind Krauss, cuyo artículo *La escultura en el campo expandido*⁶³ desarrollaba un “análisis cartográfico” en el que anunciaba el cambio estructural que estaba viviendo el arte en general y en concreto la escultura. Krauss pone en evidencia que en vista de las nuevas prácticas artísticas de finales de los años 60 e inicios de los 70, se hace inviable hablar de la escultura como una categoría que es definida por “lo que no es.”

La condición negativa de la escultura de finales de los 60 y 70 viene dada por la desaparición de sus principales señas de identidad. En concreto, la pérdida definitiva de la condición de monumento, que hasta el siglo XIX era inseparable de la propia noción de escultura, ha eliminado el vínculo a un espacio y un tiempo determinados. La escultura ahora está desplazada, carece de una ubicación predeterminada tanto

62 En Inglaterra, Richard Long llevaba ya un año con las marcas de sus recorridos en el campo y en EE.UU. Robert Smithson publicaba sus teorías sobre los *non-sites*.

63 KRAUSS, Rosalind (1979) “Sculpture in the Expanded Field” en *October*, 8, pp. 31-44.

física como conceptual y en ello ha tenido un papel destacado la eliminación del pedestal con su responsabilidad como exaltador de símbolos e ideologías. Krauss ve un referente histórico en Constantin Brancusi, que derribó la barrera que se imponía entre el monumento y el espectador dando una nueva dimensión expresiva a la base, que es incorporada a la escultura a través de nuevas formas que se acoplan a la figura. Brancusi adopta un planteamiento novedoso al ignorar los cánones de la representación humana y explotando todas las posibilidades de la fragmentación del cuerpo y de los objetos, liberándolos de cualquier significado que se deriva de pertenecer a un cuerpo entendido como un todo coherente. Antes que él Rodin también experimentó con la representación fragmentada del cuerpo humano, y ambos lo dotaron de un nuevo y radical significado al abstraerlo de su entorno natural (Giménez, 2004). Además, Brancusi subrayó esta independencia introduciendo el movimiento interno de la escultura a través del tratamiento innovador de los materiales, como el bronce pulido. Los reflejos del pulimento y los brillos permiten generar su propia luz, de modo que trasciende los límites del contorno de la propia escultura.

Aparte de sus intereses e influencias reconocidas, ya sean de culturas asiáticas como de la escultura africana, Brancusi nunca desdeñó la modernidad. Admirador de la arquitectura racionalista, soñó con una escultura “arquitectónica”, “habitable”, que no llegó a materializar a pesar de los numerosos bocetos y estudios que realizó. Dejó varios proyectos de escultura al aire libre inacabados por sus numerosas dificultades de ejecución. Aun así, su única obra en el exterior conservada constituye todo un precedente (*Puerta del Beso*, *Mesa del Silencio* y *Columna sin Fin*, 1938). En este conjunto “ambiental”, que no está exento de carácter monumental, Brancusi recurre a los recursos ya explorados una y otra vez en los que fue pionero: el desarrollo de series escultóricas en base a unos pocos temas y reiteración de los

mismos cánones estéticos, perfeccionando y modificando el pulido, el molde, los acabados... Características todas ellas reivindicadas por artistas minimalistas como Richard Serra e Isamu Noguchi en sus escasas apreciaciones de cualquier arte pasado (Maderuelo, 1990:39). Las esculturas de madera que Carl Andre realizó a finales de los años 50 inspiradas en la *Columna sin fin* son, tal vez, las que mejor reflejan la gran admiración que manifestaba por el artista (Archer, 1997:56). Rosalind Krauss también ve al grupo de artistas minimalistas como renovadores y continuadores del pensamiento del artista rumano. En concreto, ve una continuación en el tema del descentramiento del cuerpo, pero esta vez aplicada a la escultura abstracta de los *earthworks*, que nos obliga como espectadores a proyectarnos en ella desde una dimensión totalmente nueva que incorpora el espacio exterior de la obra (2010:271).

Robert Morris usó el término “paisaje” para describir este descentramiento. En un sentido diferente al del paisaje natural, explicó que el cambio en la escultura de finales de los años 60 consistía en el abandono del carácter unitario de la pieza que centraliza el foco de atención: “Campos de cosas que no tienen un foco centralizado y se extienden hacia o más allá del área periférica ofrecen una especie de modalidad de “paisaje” en oposición a un tipo de organización autocontenida que es la que ofrece el objeto específico”⁶⁴

La pérdida del pedestal abre el camino a nuevas posibilidades de expresión que conducirán al famoso “campo expandido” y cobra fuerza la “autorreferencialidad” entendida a partir de la importancia que adquieren los materiales y el propio proceso de construcción. Rosalind Krauss también subraya la importancia del proceso en la

64 “Fields of stuff that have no central contained focus and extend into or beyond the peripheral vision offer a kind of ‘landscape’ mode as opposed to a self-contained type of organization offered by the specific object” (traducción propia). Citado en CAUSEY, A. *Sculpture since 1945*, Oxford, Oxford University Press, p. 134.

escultura y nos recuerda la lista de verbos (fig. 5)⁶⁵ que enumeró Richard Serra para ilustrar las diferentes formas artísticas que se pueden generar a partir de otras tantas acciones.

Poniendo como ejemplo de esta suma de “negaciones” a la famosa exposición de Morris en la galería Green que hemos descrito en el capítulo 2, Krauss afirma en su artículo de 1979 que es necesaria una ruptura respecto a la forma en la que tradicionalmente se analizaba la práctica artística y reivindica una manera diferente de observar el arte contemporáneo. A la vista de los importantes cambios experimentados en el campo de la escultura en los últimos años 60 y primeros 70, amplía el objeto de análisis del artículo que escribiera en 1973 en *Artforum*, en el que analizaba el significado tanto “interior” como “exterior” de la escultura postminimalista. Sirviéndose de las herramientas del pensamiento estructuralista y de los recursos de la semiología, Krauss ilustra el “campo expandido” de la creación plástica contemporánea en el que “escultura” es un término más dentro de un grupo de posibilidades. Los artistas minimalistas y postminimalistas se desplazarían, según Krauss, de una parte a otra de este campo expandido, un deambular que tiene su razón de ser porque sus trabajos ya no están supeditados al uso de un solo medio, sino que es resultado de una exploración que puede responder a diversas motivaciones culturales y medios técnicos, (fotografía, vídeo, intervenciones sobre soportes no artísticos, etc.). Esta circunstancia ya fue señalada por Robert Morris en *Notes on Sculpture IV*, y fue objeto de crítica por parte de Michael Fried en *Art and Objecthood*, donde proclamaba la necesidad de la pureza del medio para permitir una lectura acorde con las tesis modernas que para él aún estaban vigentes.

65 “Verb List, 1967-68” fue publicada por primera vez en MÜLLER, G. (1972) *The New Avant-Garde, Issues for the Art of the Seventies*, Nueva York, Pall Mall, s/p.

RICHARD SERRA

TO HOOK
TO SUSPEND
TO SPREAD
TO HANG
OF TENSION
OF GRAVITY
OF ENTROPY
OF NATURE
OF GROUPING
OF LAYERING
OF FELTING
TO COLLECT
TO GRASP
TO TIGHTEN
TO BUNDLE
TO HEAP
TO GATHER
TO ARRANGE
TO REPAIR
TO DISCARD
TO PAIR
TO DISTRIBUTE
TO SURFEIT
TO SCATTER
TO COMPLEMENT
TO ENCLOSE
TO SURROUND
TO ENCIRCLE
TO HIDE
TO COVER
TO WRAP
TO DIG
TO TIE
TO BIND
TO WEAVE
TO JOIN
TO MATCH
TO LAMINATE
TO BOND
TO HINGE

TO MARK
TO EXPAND
TO DILUTE
TO LIGHT
TO REVISE
TO MODULATE
TO DISTILL
OF WAVES
OF ELECTROMAGNETIC
OF INERTIA
OF IONIZATION
OF POLARIZATION
OF REFRACTION
OF SIMULTANEITY
OF TIDES
OF REFLECTION
OF EQUILIBRIUM
OF SYMMETRY
OF FRICTION
TO STRETCH
TO BOUNCE
TO ERASE
TO SPRAY
TO SYSTEMATIZE
TO REFER
TO FORCE
OF MAPPING
OF LOCATION
OF CONTEXT
OF TIME
TO TALK
OF PHOTOSYNTHESIS
OF CARBONIZATION '67-'68

SERRA

TO CONTINUE

Fig. 5 - Richard Serra, *Verb List*, 1967-68. Publicado en MÜLLER, G. (1972) *The New Avant-Garde, Issues for the Art of the Seventies*, Nueva York, Pall Mall, s/p

3.2 Arte y Lenguaje

Los escritos de Rosalind Krauss sobre la escultura minimalista y su posterior evolución constituyeron la base para la consolidación de su prestigio académico y de la vigencia de sus planteamientos en los estudios actuales de teoría del arte. La revista *October*, de la que fue fundadora en 1976 junto a otros críticos, tuvo un gran impacto en el desarrollo teórico y metodológico del arte postmoderno, y también dio cabida a los argumentos teóricos de artistas relacionados con el arte conceptual. La aplicación de la teoría lingüística de Wittgenstein al análisis de algunas corrientes del postminimalismo se ha explicado desde la perspectiva del auge de la filosofía analítica en todos los ámbitos de la investigación académica de los años 60 y 70, sobre todo en el mundo anglosajón.⁶⁶

En el otro extremo se encuentra la “filosofía racionalista” europea, basada en “sistemas contruidos de antemano, sistemas *a priori*; [que] expresan una determinada clase de pensamiento y de lógica que hoy en día está muy desacreditada como medio para averiguar cómo es el mundo”, en palabras de Donald Judd (Krauss, 2010:240). Además de Krauss, artistas como Joseph Kosuth y el grupo *Art & Language* reflejan una gran influencia del filósofo austríaco en sus obras y declaraciones y desarrollan una compleja teoría que identifica al arte con el lenguaje. En este sentido, Valeriano Bozal ha señalado posteriormente que una diferencia clave entre artistas modernos y postmodernos reside en que estos últimos llevan la reflexión sobre la condición lingüística de la obra hasta sus últimas consecuencias (Bozal, 2000).

Las referencias al lenguaje y su estrecha vinculación al significado de la obra de arte también están presentes en los escritos de Robert

66 COMBALIA, Victoria (1975) *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*, Barcelona, ed. Anagrama.

Smithson, y constituyen uno de los puntos culminantes del movimiento *Land Art*. Sus textos han tenido un enorme impacto en los estudios críticos posteriores, y han ejercido una gran influencia sobre otros artistas. La importancia que adquieren sus textos no se limita a la información que aportan sobre su trabajo a modo de declaración de intenciones, sino que radica en el nuevo rol que el artista les atribuye dentro de la propia obra de arte, contribuyendo a la desmitificación del objeto artístico. Convertidos en parte esencial de la obra, estos escritos, además de las propias intervenciones en la naturaleza remota, desempeñan un papel destacado en el tan proclamado abandono de las galerías y museos⁶⁷.

Forma y contenido en la obra literaria de Robert Smithson adquieren una relevancia esencial porque contribuyen a la especificidad de la obra. Las descripciones en primera persona de la localización de los lugares en Yucatán o en el Gran Lago Salado, la utilización de fotos y mapas, la narración del viaje y las sensaciones personales que le produce la visión de determinados paisajes contribuyen a la construcción de la obra y al mismo tiempo a la desmaterialización del objeto artístico. La estructura narrativa se caracteriza por la descripción física, con cierto desapego, de paisajes e itinerarios y puede leerse como un relato, pero constituye al mismo tiempo una

67 En la misma línea de trascender las líneas de demarcación tanto de las exposiciones como de los materiales y medios de las obras, hay que destacar la revista *Avalanche*, fundada por Willoughby Sharp, artista y comisario de la exposición *Earth Art* en 1969. Los seis números de la revista eran a la vez un catálogo de exposición y un nuevo formato expositivo. *Avalanche* se presentaba como alternativa a los textos de investigación y de crítica propios de las revistas del momento como *Artforum*, *Studio International* o *Artnews*. En lugar de hablar “sobre” arte promovía el diálogo directo con el artista a través de entrevistas y fotografías de proyectos con las que llegaba a una mayor audiencia y servía como un nuevo soporte muy necesario para el arte “desmaterializado” de la época. Amy Ballmer define *Avalanche* como una revista de artistas más que de arte. “La intención era que el artista que salía en *Avalanche* hablara directamente a sus colegas artistas que leían la revista además de exponer su nueva obra a los coleccionistas y galeristas de los que se esperaba que financiaran su subsistencia” (Ballmer, 2011:21). El tono de las entrevistas y conversaciones entre artistas contrastaba con los artículos de las revistas “oficiales” de arte en las que dominaba la crítica formalista. Gwen Allen las identifica “como una forma de anticrítica: es decir, su significado y su efecto en la recepción del arte tenía lugar en oposición a los modelos dominantes de crítica y publicidad que operaban en el ambiente convencional del arte del momento” (Allen, 2005:51).

argumentación teórica en la que abunda el vocabulario geológico. Un ejemplo es su artículo *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* en el que compara procesos geológicos con la “topografía” de la mente:

La mente de uno y la tierra están en un estado de erosión constante; los ríos mentales desgastan riberas abstractas; las ondas cerebrales socavan acantilados de pensamientos; las ideas se descomponen en piedras de desconocimiento; y las cristalizaciones conceptuales se separan formando depósitos de razón arenosa [...] El cuerpo entero es arrastrado hacia el sedimento cerebral, donde las partículas y los fragmentos se dan a conocer como consciencia sólida. Un mundo blanqueado y fracturado rodea al artista. Organizar esta confusión en modelos, retículas y subdivisiones es un proceso estético que apenas ha sido tocado (Smithson, 2011:125).

Desde un enfoque literario, el filólogo Lytle Shaw ha analizado la admiración del artista por el estilo narrativo de Donald Judd, en quien identificaba un interés compartido por la ciencia y la geología a pesar de que en Judd este aspecto nunca fue tan explícito.

Parece que Judd estaría de acuerdo con Smithson en que la ciencia, especialmente la geología, podría ayudar al arte a establecer una especie de campo expandido de operaciones y lugares de interpretación; la ciencia también podría ofrecer a la escritura sobre arte tanto tropos específicos de la geología como estructuras narrativas más largas, tal vez modificadas, del género del cuaderno de campo científico (Shaw, 2009:806)⁶⁸. Traducción propia.

No sólo en sus textos críticos Smithson juega con el lenguaje. *A Heap of Language* (1967) consiste en una hoja de papel con una cuadrícula numerada por el propio artista y en ella escrita a lápiz una lista de sinónimos de la palabra “Lenguaje” escritos uno tras de otro, sin signos

⁶⁸ “Judd would seem to agree with Smithson that science, especially geology, might help art establish a kind of expanded field of operations and sites of interpretation; science might also offer art writing both specific geological tropes, and larger narrative structures, deformed, perhaps, from the genre of the scientific field notebook”.

de puntuación y con una distribución triangular que nos recuerda a los montículos de tierra de sus non-sites y a las pirámides hechas con placas de cristal de algunas de sus obras. Smithson dio un paso más y convirtió las palabras en objeto artístico en la línea de la poesía visual dadaísta y letrista de la primera mitad de siglo. Al presentar este escrito como pieza para la exposición *Language to be Looked at and/or Things to be Read* reivindicó el valor del lenguaje como materia más que como ideas, y la importancia de la inadecuación entre ese texto y el contexto en el que se encuentra.⁶⁹

3.3 La entropía y lo Sublime. Robert Smithson

Robert Smithson explicaba que el proceso de selección del espacio sobre el que iba a trabajar era muy sencillo, algo primitivo incluso consistía en desplazarse de un lugar a otro por la geografía de Estados Unidos. Desde 1965 acostumbraba a viajar a lugares que le parecían atractivos, “lugares que de algún modo habían sido alterados, destrozados o abandonados por el hombre. Realmente, más que una belleza escénica buscaba una desnaturalización.” (Sharp, 1970:49)⁷⁰ El viaje y su narración es sustancial a la obra de Robert Smithson porque forma parte de ella, le conduce al lugar de la intervención. Sus recorridos por paisajes industriales abandonados y desiertos fueron una constante para el artista entre 1965 y 1966. Valeriano Bozal ve en esta actitud la del artista romántico, pero con un matiz moderno. Antes de convertirse en esos no-lugares de transición definidos por Marc Augé, las nuevas carreteras eran un símbolo de desarrollo y modernidad. El viaje en coche a lugares remotos y la fascinación por el

69 CORRASABLE, Eton (1967) “Press Release”, en la exposición *Language to be Looked at and/or Things to be Read*, Nueva York, Swann Galleries. Richard Sieburth explora todas las posibilidades de clasificación de este escrito según el contexto en el que es analizado, en SIEBURTH, Richard A *Heap of Language: Robert Smithson and American Hieroglyphic*. Disponible en internet.

70 “Sites that had been in some way disrupted or pulverized. I was really looking for a denaturalization rather than built up scenic beauty” (Traducción propia).

paisaje norteamericano fue una de las señas de identidad del entorno creativo y literario norteamericano de los años 60. A partir de ahora la carretera forma parte del paisaje, al igual que los espacios industriales y sus restos abandonados.⁷¹ En este particular aspecto Smithson, al igual que Robert Morris y tantos artistas de su generación, materializa en el terreno del arte la nueva actitud vital promovida por Marshall McLuhan desde que en 1962 publicara *Gutenberg Galaxy*, donde reivindica el cambio cualitativo en la percepción humana que produce el impacto de los medios de comunicación de masas. El hombre moderno de McLuhan ha sido sometido a una evolución tan rápida de sus capacidades cognitivas que da por asumido la superación de la escultura y la pintura en el arte.⁷²

Esta circunstancia nos conduce a recuperar la noción de lo sublime en el arte, pero hay que distinguir un matiz en la obra del artista norteamericano que lo diferencia del artista romántico. El paisaje sublime del romanticismo exaltaba la furia de la naturaleza, su grandiosidad ajena a cualquier participación del hombre que se siente indefenso ante ella. Ya se ha comentado en el capítulo 1 cómo Joseph Addison describió esta sensación como “un agradable horror” y “una deliciosa inquietud y espanto”⁷³ en su ensayo *Los placeres de la imaginación*, que sentaría las bases estéticas del romanticismo. Robert Smithson y sus contemporáneos del movimiento *Land Art* exaltan ese mismo entorno natural grandioso, pero ya no les interesa como lugar salvaje sino como dominado por el hombre, como resto decadente de la modernidad que ha explotado y deteriorado el paisaje, que lo descontextualiza. El placer estético reside en la manipulación de ese paisaje, por ejemplo, mediante la recolocación de sedimentos

71 BOZAL, Valeriano (2000) *Modernos y Postmodernos*, Madrid, Historia 16, 36, p. 66.

72 HARRISON, Charles, WOOD, P eds. (2002) “The Moment of Modernism. Introduction” en *Art in Theory 1900-2000*, Oxford, Blackwell Publishing, p. 690.

73 Citado en BOZAL, Valeriano (ed.) 2000: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Madrid, ed. Visor, pp. 49-50.

industriales en forma espiral (Robert Smithson: *Spiral Jetty*, 1970) o la ubicación de 400 pararrayos en un desierto que provocan tormentas eléctricas (Walter de Maria: *Lightning Field*, 1977).

Podemos relacionar el placer negativo que acuñó Burke para identificar lo Sublime en el siglo XVIII con el placer de la decadencia causada por el hombre que exalta Smithson. Sin embargo, el origen de este placer negativo no es causado por el temor (“placentero horror” de Berkeley)⁷⁴ sino por el asombro que provoca un paisaje que debería causar tristeza debido al estado de desolación en el que se encuentra.

La mera visión de los fragmentos atrapados de desperdicio y basura transportaba a uno a un mundo de prehistoria moderna. Los productos de una industria devónica, los restos de una tecnología silúrica, todas las máquinas del periodo carbonífero superior, estaban perdidos en aquellos depósitos amplios de arena y lodo. (Smithson, 2011:183)

Es de destacar cómo Smithson subraya la importancia del descubrimiento del lugar más que su búsqueda. En este aspecto notamos la alargada sombra de los *readymade* de Duchamp, ensalzado por los propios artistas de los años 60 y 70 como el iniciador del arte conceptual y revisado desde diferentes enfoques, especialmente desde el lenguaje. En el caso de Smithson, extiende la noción de *readymade* también al lugar, al paisaje, un entorno con unas características extraordinarias que testimonian la decadencia de los lugares explotados por el hombre. *Spiral Jetty* se ha convertido en el emblema de su trayectoria artística y en la materialización de su teoría de la entropía. A través de ella nos da a conocer una nueva visión del paisaje sublime que desarrolló a lo largo de numerosos artículos en revistas especializadas entre 1966 y 1973, año de su fallecimiento. Smithson usa el concepto de entropía para desestabilizar las convenciones, a las que él llamaba “ficciones” y de las que pensaba que, una vez acabado

74 Citado en *ibíd.* p. 46.

su “momento”, cuando ya no pueden cumplir la función para las que fueron creadas, deben ser abandonadas o, en términos entrópicos, dejarse echar a perder.

El distintivo interés de Smithson por la geología y la mineralogía constituyó, como hemos visto en el apartado 3.2, una fructífera fuente de recursos para su narrativa y, sobre todo, para enmarcar el desarrollo teórico de su faceta artística fuera de los museos. En *La entropía y los nuevos monumentos* extrapola el concepto de entropía, la segunda ley de la termodinámica según la cual la energía se pierde con más facilidad de lo que se gana, a una nueva experiencia estética que abarca paisajes degradados surgidos del desarrollo industrial, suburbios de grandes ciudades, la arquitectura contemporánea, el cine de ciencia ficción e incluso el diseño gráfico. Smithson nos ofrece un catálogo de artistas, objetos y situaciones “entrópicas”, fruto de la modernidad, carentes de pasado. Habla de un tiempo que “no es”. No es el pasado, pero tampoco representa el futuro, ni se puede medir, como la definición de entropía que el propio artista incluye en su artículo: “Al igual que la energía, la entropía es, en primer lugar, una medida de algo que ocurre cuando un estado se transforma en otro.”⁷⁵

Los nuevos monumentos constituyen una “historia inactiva” al carecer de referencias históricas. En esta insistencia particular sobre el tiempo por encima del espacio John G. Hatch ve cómo se ilustra la noción de “tiempo asimétrico” de la entropía.⁷⁶ El arte debe avanzar, no se puede aferrar a circunstancias temporales como verdades absolutas, tal fue su respuesta al artículo de Michael Fried.⁷⁷ Con sus *sites* y *non-sites*,

75 Robert Smithson citando a P.W. Bridgman *La entropía y los nuevos monumentos* (1993:70).

76 HATCH, John G. (2012) “Nature, Entropy and Robert Smithson’s Utopian Vision of a Culture of Decay” en CROWTHER, P. y WÜNSCHE, I. eds. *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*, Oxon, Routledge, pp. 158-168.

77 “Letter” en *Artforum*, septiembre 1967, p. 8.

obras que existían a la vez aquí y “en otro lugar”, y lo mismo con los *Desplazamientos de espejos en Yucatán*, Smithson se enfrentó a los problemas de la temporalidad y materialidad de la obra.

Al fin y al cabo, la eternidad trae aparejada la disolución de la fe en las historias temporales, imperios, revoluciones y contrarrevoluciones –todo se vuelve efímero y, en cierto sentido, irreal, hasta el universo pierde su realidad. La naturaleza da lugar a los incalculables ciclos de la no-duración. El tiempo eterno es el resultado del escepticismo, no de la fe. Cada refutación es un espejo de lo que refuta *ad infinitum* (Smithson, 1967:8).⁷⁸

3.4 Site-specific y la noción “extendida” de la representación

Aparte de sus diferencias en la percepción del paisaje, el punto de vista artístico es predominante en ambas aproximaciones a lo Sublime, la romántica y la de Smithson, y coinciden en la falta de empatía con la vertiente ecológica de la naturaleza, con todas las formas de vida que se desarrollan y mueren en ese paisaje exaltado. Si realizamos una lectura de las intervenciones en la naturaleza de los años 60 y 70 desde unos patrones de representación exclusivamente medioambientales o exclusivamente pictóricos nos enfrentamos a una malinterpretación y una lectura parcial porque que no se identifican con el paradigma del *Land Art*. Para esbozar una propuesta alternativa, Andrew Inkpin apunta a dos funciones representativas del elemento natural en las obras de *Land Art* que constituyen una “noción extendida de representación”⁷⁹ y que deben tenerse en cuenta en el análisis de este

78 “At any rate, eternity brings about the dissolution of belief in temporal histories, empires, revolutions, and counter-revolutions – all becomes ephemeral and in a sense, unreal, even the universe loses its reality. Nature gives way to the incalculable cycles of non duration. Eternal time is the result of skepticism, not belief. Every refutation is a mirror of the thing it refutes *ad infinitum*” (Traducción propia)

79 INKPIN, Andrew (2012) “The Complexities of ‘Abstracting’ from Nature” en CROWTHER, P. y WÜNSCHE, I. eds. *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*, Oxon, Routledge, pp. 259-

tipo de obras:

1. "Materialización", cuando el elemento natural en la obra se presenta tal cual es con la intención de resaltar su carácter *natural*. Es el caso de las obras de Richard Long o Andy Goldsworthy, también *Lightning Field* de Walter de Maria.
2. "Mediación", en este caso el elemento natural conlleva un objetivo de representación que va más allá de poner en relieve la propia naturaleza. Es el caso de *Double Negative*, de Michael Heizer (fig. 6) y de *Spiral Jetty*, de Robert Smithson. En ambos ejemplos la localización natural en un vasto espacio abierto es tratada como un medio necesario, incluso como un material en el caso de Heizer, para abordar los temas de la escala y la relación física del espectador con la obra. Esta función no debe confundirse con el *site-specific*, del que vamos a hablar a continuación.

Como veremos en la segunda parte de este trabajo, en la actualidad estas funciones se ven enriquecidas con referencias que van más allá de la experiencia física cuando el elemento natural se sitúa en el contexto del museo.

El *Land Art*, en particular, fue esencial por su aportación a un nuevo modo de percibir la naturaleza en el arte que rompía los vínculos con la percepción visual de tradición pictórica y dio lugar a un renovado interés por la ubicación espacial de las obras. La localización se convirtió en una parte esencial del proceso hasta el punto de que, como afirmó el propio Robert Smithson en las descripciones de sus viajes y recorridos, era ésta la que marcaba el punto de partida de la intervención artística y la que condicionaba el resultado final. Un nuevo concepto, *site-specific*, adquirió protagonismo en los escritos de los artistas y en la crítica a partir de que el minimalismo reivindicara la



Fig. 6 - Michael Heizer, *Double Negative*, 1970. Fuente: Internet.

importancia del espacio en la percepción de las obras. Esta exigencia se contradecía con una de las características definitorias del arte moderno que abogaba por la autonomía de la obra, materializada en la eliminación del pedestal y la supeditación a cualquier aspecto externo a ella. Michael Fried, en *Art and Objecthood*, criticó la teatralidad de esta puesta en escena⁸⁰. Aunque la importancia que se le dio al espacio específico volvía de algún modo a condicionar la función de la escultura, también es cierto que supuso un soplo de aire fresco para la que parecía haber agotado sus posibilidades tras abandonar su función monumental.

⁸⁰ A su vez, él también fue criticado por esta reacción de meter en el saco de la *site-especificidad* a todas las prácticas artísticas que iban más allá de la pintura y la escultura.

Aunque en un principio fue entendida como la aplicación de los principios del minimalismo al espacio (geometría, juegos de luz, importancia del punto de vista del espectador), es preciso matizar el significado de la condición “específica” de las obras en el *Land Art* y valorar la verdadera importancia del emplazamiento natural en la intervención artística como un factor ineludible. Andrew Inkpin afirma que no se debe confundir *site-specific* con lo que en realidad es una función meramente práctica de la naturaleza en algunas de estas obras. En concreto, señala a *Double Negative*, de Heizer, en la que el emplazamiento responde más bien a una necesidad de un entorno determinado en el que poder tratar libremente el concepto de escala y el posicionamiento del espectador ante la obra.⁸¹ Es decir, cualquier otro espacio natural lo suficientemente amplio podría haber servido como escenario para la obra. No obstante, no podemos limitar el análisis de estas obras al tipo de utilización que hacen del espacio porque supondría subestimar la importancia del papel que en ellas desempeña la naturaleza y la propia complejidad de los planteamientos artísticos.

Un análisis más a fondo del significado del término *site-specific* en el contexto del *Land Art* nos lleva a conocer nuevas interpretaciones y relaciones que trascienden el entorno físico de la naturaleza. En concreto, los escritos de Robert Smithson describiendo el proceso de sus obras y los viajes de descubrimiento de los *sites* forman parte de la noción “extendida” de la representación, que surgen de la mirada del artista, de su particular relación con el espacio, y dan un valor añadido a la tantas veces referida desmaterialización del objeto artístico; constituyen un nuevo elemento disuasorio que nos aleja de la contemplación de este tipo de intervenciones desde una perspectiva “pictórica”.

El carácter específico en la obra de Robert Smithson no se reduce

81 Ibid. p. 264.

a los límites del espacio y en ella se dan los tres tipos de *site-specific* identificados por Miwon Kwon⁸²: en primer lugar el “fenomenológico”, que corresponde a la parte física que se encuentra en desiertos y otros lugares al aire libre, donde experimenta la materialidad del entorno y sus reacciones bajo el influjo de los fenómenos naturales y climatológicos; estas mismas intervenciones junto a la publicación de sus textos ilustran el tipo “crítica institucional” al prescindir del museo o la galería de arte como canales tradicionales de difusión; por último, la importancia de las salidas de campo y el descubrimiento del paisaje industrial, los paralelismos con la mineralogía y la propia ley de la entropía aplicada al arte constituyen la vertiente “discursiva” del arte específico. Como ya hemos adelantado, el caso de Robert Smithson es paradigma de la irrupción del lenguaje en las artes visuales. Shaw (2009) sitúa estos escritos, junto con los de Donald Judd, en el origen del *site-specific* y los define como *sites* en sí mismos. Además, la apropiación de conceptos e imágenes relativos a la ciencia o la tecnología y su inserción en los catálogos de las exposiciones y revistas de arte contribuyeron a descomponer la lectura tradicional de los documentos artísticos⁸³. En un contexto diferente al de Smithson, en aquellos mismos años el artista alemán Hans Haacke utilizaba las teorías científicas de sistemas en sus primeras obras dentro de la galería⁸⁴.

Este último aspecto anuncia una línea de intervenciones en el territorio de la ciencia que derivará en las actuales colaboraciones entre artistas y científicos de la que son modelos los artistas analizados en esta tesis. En ellos veremos que el carácter *site-specific* tiene un valor fundamental y seguirá siendo objeto de análisis y matizaciones

82 KWON, Miwon (2004) *One Place after Another: Site-Specific Art and Location al Identity*, Cambridge, MITPress.

83 *The Domain of the Great Bear* y *Quasi-Infinities and the Waning of Space*, ambos publicados en 1966, son dos buenos ejemplos.

84 Hablamos más a fondo de la obra de Haacke en el capítulo 4 y su influencia en Mark Dion en capítulo 7.

con nuevas denominaciones como *site-orientado* “arte de contexto”.

3.5 ¿Es el arte ambiental una afrenta ética o estética a la naturaleza?

Tradicionalmente, nuestra apreciación del arte, incluso cuando se trata de cualquier experiencia estética en el marco de nuestra vida cotidiana, nos ha proporcionado un contexto en el que situar nuestros juicios sobre la naturaleza. El marco teórico de las intervenciones artísticas en la naturaleza de los años 60 y 70 se regía básicamente a partir de este principio que abordaba la naturaleza y el paisaje como objetos susceptibles de ser mejorados o modificados según las pautas del arte. Durante el apogeo del *Land Art*, a diferencia de lo que sucede en el momento actual en el que los temas relativos al medioambiente tienen una gran presencia en los medios de comunicación y divulgación, durante el apogeo del *Land Art* la conciencia ecológica era mucho menor y apenas comenzaban a despuntar algunos movimientos reivindicativos en defensa de los espacios naturales y en contra de la especulación urbanística en las grandes ciudades. El caso de Sydney se desarrolla con profundidad en el capítulo 6

La espectacularidad de las obras de *Land Art* hizo que estas fueran utilizadas a menudo por los medios de comunicación en el contexto de los incipientes movimientos ecologistas. Puesto que las obras tenían como escenario la naturaleza, el artista no podía mantener una actitud neutral ante la misma, se le exigía que adoptara una “política ecológica” y para indignación de muchos, algunos artistas reafirmaron su actitud agresiva sobre el entorno. Heizer no escatimó en declaraciones afirmando que en plena era espacial y dada la escala de los avances tecnológicos e industriales, los artistas deben estar a la altura de los tiempos. Al igual que Smithson, que equiparó las nuevas corrientes ecologistas al fundamentalismo religioso.

Ya en la prensa del periodo aparecieron artículos criticando algunas de las obras más emblemáticas de *Land Art* desde una posición de defensa del entorno natural y de respeto a la normativa que regula las actuaciones en el paisaje. Por ejemplo, Christo y Jeanne Claude son la pareja de artistas que más frecuentemente ha tenido que enfrentarse a la burocracia y las críticas de los ecologistas a pesar de que sus obras son siempre temporales. Un buen ejemplo es la *Running Fence* instalada en 1976 durante sólo 15 días a lo largo de 40 km entre la autopista 101 y el océano Pacífico en el estado de California (fig. 7).



Fig. 7 - Christo y Jeanne-Claude, *Running Fence*, condados de Sonoma y Marin, California 1972-76. Segmentos 1, 2B, y 3A, 10-20 Septiembre, 1976, ©Christo Foto: Gianfranco Gorgoni. Fuente: Internet.

El proyecto fue sometido al escrutinio de la administración y de los movimientos ecologistas y la situación se saldó, tras años de litigios, con una multa por quebrantar varias leyes estatales y federales. La voluntad de los artistas de llevar a cabo su proyecto fue tan obstinada

que hasta la revista *Art in America* publicó ese mismo año un artículo que deja de lado la crítica de arte para realizar un duro ataque a las prácticas ilegales de Christo y su traición a todas las personas que durante meses trabajaron para hacer posible la obra.⁸⁵

Michael Heizer también fue objeto de este tipo de críticas en un artículo en *Art news* en el que Michael Auping usa expresiones tan descalificativas hacia su obra como “uso flagrante de recursos”, “ofensiva”, “decadente”, “dañina”, “deprimente”, “tristemente artificial y teatral”, entre otras (1977:1). El autor considera descabellada la inversión en medios, materiales y gastos de producción en pos de una declaración de principios estética o lo que es peor, personal, en un ecosistema tan frágil como es un desierto. Tras analizar las innovaciones formales de la escultura monumental, Auping hace hincapié en las consecuencias negativas de estas acciones en la naturaleza y lo hace, como un año antes Frankenstein, desde la perspectiva del agravio a la comunidad: “Esto plantea la pregunta de hasta qué lejos estamos dispuestos a permitir a un artista seguir adelante gastando cantidades ingentes de tierra y recursos, que en un sentido amplio nos pertenecen a todos, en aras de un discurso personal o estético.”(1977:1)⁸⁶. [Traducción propia].

Robert Smithson tampoco se libró de la polémica en varios de sus proyectos y más de uno fue abortado. El caso de *Island of Broken Glass* también es un buen ejemplo de la atracción de la prensa por el *Land Art*. En 1970, el artista contaba con la autorización de la administración para cubrir con 90 toneladas de cristales rotos un islote rocoso de apenas 100 x 50 m de extensión en el estrecho de Georgia, cerca de Vancouver, en Canadá. Cuando el periódico local

85 FRANKENSTEIN, Alfred (1976) “Christo’s ‘Fence’, Beauty or Betrayal?” en *Art in America*, noviembre-diciembre, pp. 58-61.

86 “This raises the question as to how far we are willing to allow an artist to go in terms of using up massive amounts of land and resources, which in a broad sense belong to all of us, for the sake of a personal or aesthetic statement.”

*Vancouver Sun*⁸⁷ publicó la noticia del nuevo proyecto artístico despertó suspicacias y no tardaron en llegar las presiones para detener la intervención. El ministro de asuntos medioambientales de la provincia de British Columbia se retractó y denegó el permiso argumentando que necesitaba pruebas fehacientes de que la fauna del islote no se vería afectado. Tras una propuesta de modificación del proyecto hacia una intervención más cercana a la ecología, Smithson abandonó el proyecto. No obstante, la prensa mantuvo el tema vivo durante varias semanas publicando chistes, editoriales, declaraciones de todas las partes implicadas. En particular, llamó la atención un artículo que una reportera de ese mismo periódico escribió tras visitar la isla con un fotógrafo y aseguró no haber visto ningún pájaro sobre la roca en todo el tiempo que estuvo allí. Días más tarde, otro artículo analizaba las verdaderas razones por las que el ministro de medio ambiente denegó el permiso y llegó a la conclusión de que la presión vino realmente de parte de un conocido periodista famoso por “hacer una montaña de un grano de arena” y provocar a las masas a través de su popular programa de radio. “El verdadero crimen: un artista que intentaba hacer algo nuevo, algo experimental”, escribió el columnista Allan Fotheringham.⁸⁸

Como los otros dos proyectos descritos, depositar 90 toneladas de cristales rotos en una roca en medio del mar tampoco iba a ser una tarea sencilla. La magnitud de las obras de *Land Art* de aquellos años provocó comparaciones con la arquitectura muy a pesar de los artistas, que negaban cualquier vinculación con ella. Lo cierto es que, tanto por sus dimensiones como por su proceso de construcción, con unas fases muy similares a las de cualquier proyecto arquitectónico o incluso urbanístico, situaban a la escultura en aquel terreno sin

87 GRIFFIN, Kevin (2016) “From Approval to Rejection: Before Spiral Jetty, Robert Smithson proposed Glass Island by Nanaimo” en *Vancouver Sun*, 5 de abril. Disponible en internet (20/9/2016)

88 “The real crime involved: an artist was trying something new, something experimental”, citado en Griffin, óp. cit. s/p(internet).

el beneplácito con que contaba la arquitectura para ocupar grandes extensiones de terreno o invadir zonas naturales.⁸⁹

El pintor y activista Alan Gussow también atacó la agresividad tipo “macho” de los artistas de los *earthworks* “que cortan y excavan la tierra como ingenieros militares. Lo que se necesita son poetas líricos para celebrarlo.”⁹⁰ Smithson, que proponía un tipo de intervención basada en una profunda relación con el lugar y con unas connotaciones espirituales en las que él mismo se consideraba un agente natural más, mostró su enérgico rechazo a estas afirmaciones. Defendiendo un tratamiento de la tierra que no tiene por qué ser necesariamente dañino, descalificó la actitud pseudo-espiritual de Gussow al abordar el papel de los artistas ante el paisaje: “La forma de tratar la tierra que tiene el granjero, el minero o el artista depende de cómo sea su consciencia de sí mismo y de su naturaleza; después de todo, el sexo no es sólo una serie de violaciones” (Smithson, 1993:178).

A pesar de la preferencia por espacios ya degradados de Smithson, la búsqueda por parte de Heizer de rocas ya existentes en la naturaleza o el carácter temporal de las intervenciones de Christo, en los años 70 primaba indiscutiblemente el carácter estético por encima de una voluntad de recuperación o conservación del medio ambiente. Michael Heizer, incluso, no tenía inconveniente en hablar de sus “surcos” en la tierra en términos de “contaminar” (*defile*) y “molestar” (*mess with*).⁹¹ Basta una lectura superficial de algunos escritos y entrevistas

89 Lucy Lippard y John Chandler en *The Dematerialization of Art* (1968) hicieron referencia a la comparación entre escultura y arquitectura y en 1976 Brian O'Doherty en *The White Cube* se refirió a la burocracia que conllevan los proyectos de Christo. Más recientemente, Maderuelo también reflexiona sobre la magnitud y los procesos de construcción de ciertas obras de *Land Art*, entre ellas *Running Fence*, que han “dado un salto cualitativo hacia el dominio de un espacio sólo utilizado por la arquitectura”, óp. cit. p. 53.

90 Citado por Robert Smithson en *Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico* (1993:178).

91 “I find a 18 foot square granit boulder. That's mass. It's already a piece of sculpture. But as an artist it's not enough for me to say that, so I mess with it. I defile it [...] if you are a naturalist you'd say I defiled it, otherwise you'd say I responded in my own manner” en SHARP, W. (1970) “Discussion with Heizer,

a estos artistas para encontrar, sin grandes dificultades, afirmaciones en torno al espacio del tipo “redefinido en términos artísticos” o “la obra no se pone en un sitio, es ese sitio” poniendo en evidencia una actitud claramente dominante del hombre sobre la tierra por mucho que se esforzaran en matizarlo.

Desde los años 70 hasta la fecha, la cuestión de la ética del *Land Art* y el arte ambiental se ha abordado con cierta frecuencia desde el prisma de la ecología y la protección del medio ambiente. Este enfoque deja poco margen a otro análisis que no sea en clave negativa, al menos hasta la irrupción del *Reclamation Art*. Sin embargo, no han faltado las voces que demandan una apreciación más ecuánime empezando por aplicar al *Land Art* los mismos parámetros estéticos y éticos que a las demás corrientes artísticas en lugar de prestarle una atención comparativamente mayor por el hecho de utilizar la naturaleza. Sheila Lintott argumenta que en la actualidad la discusión sobre la ética de las obras de arte tiende a centrarse en “lo que la obra dice”, su mensaje, y de ello depende su cualidad artística. En cambio, prestamos menos atención a la ética de los medios utilizados en su ejecución, que es donde está la clave para realmente poder valorar el aspecto ético. Lintott utiliza diferentes ejemplos de arte contemporáneo para explicar las diferencias entre tema y medios éticos y no éticos y establece paralelismos con el *Land Art*. Aunque reconoce que sería necesario realizar un análisis individualizado de cada obra, establece una serie de circunstancias comunes relativas a su proceso de creación que lo eximen de ser inmoral. Los analizamos a continuación:

En primer lugar, establece que nos debemos plantear si al construir la obra se ha tomado alguna actitud no ética contra alguien y, en segundo lugar, y aquí es donde está el elemento diferenciador, observar si el adoptar esta actitud implica algún tipo de adhesión a la injusticia

Oppenheim, Smithson” en *Avalanche*, 1, otoño, p. 70.

infringida durante el proceso de producción. Es cierto que el *Land Art* deja marcas en la tierra y aunque algunos autores consideran que sólo por eso ya debería considerarse inmoral, Lintott alega que los *earthworks* mantienen una relación tan particular con la naturaleza que más que verlos como un ataque propone contemplarlos, citando a Heyd, como “dedos que apuntan a lo poco que hace el hombre a cambio de todo lo que nos da la naturaleza” y descarga a este tipo de obras de la responsabilidad ética y estética añadiendo: “los *earthworks* no dejan al espectador otra opción que la de reflexionar sobre el papel de la intervención humana en la naturaleza salvaje y esto puede conducirlo a prestar más atención a las intervenciones, supuestamente justificadas, que realiza a diario”.⁹²

Así pues Heyd, al igual que Robert Smithson afirmó en varias ocasiones, coincide en que el arte puede conseguir cosas que no consiguen actividades precisamente por su falta de justificación práctica, ya que en esto reside su eficacia. Ambos alegan que los *earthworks* al no justificarse por medios tradicionales, nos instan a cuestionarnos justificaciones habitualmente aceptadas sobre las intrusiones humanas en el territorio. Es más, algunos *earthworks* no sólo no son moralmente problemáticos, sino que se valen de su singular fuerza estética para conseguir fines éticamente sólidos, y propone analizar el *Land Art* como una intervención al servicio de la naturaleza y de apreciación del arte sin poner a ninguno por encima del otro. En ese sentido el *Land Art* sí que es éticamente eficaz ya que las marcas de los *earthworks* pueden ayudar a apreciar estéticamente ciertas partes de la naturaleza.

Otro aspecto del *Land Art* desarrollado recientemente analiza este tipo de intervenciones teniendo en cuenta las propias cualidades estéticas del medio ambiente. En 1986, Allen Carlson escribió un

92 Citado en LINTOTT, Sheila (2007) “Ethically Evaluating Land Art: is it Worth it?” en *Ethics, Place and Environment*, 10 (3), octubre, p. 271.

artículo titulado *Is Environmental Art an Aesthetic Affront to Nature?* en el *Canadian Journal of Philosophy*. En el marco de su defensa de la apreciación de la naturaleza a partir de sus valores intrínsecos y no desde una perspectiva artística, Carlson plantea que la citada mejora estética no debe venir del *Land Art* porque la naturaleza no está necesitada de ningún tipo de mejora procedente de la actividad humana. Carlson introduce así la noción de estética positiva⁹³ según la cual la naturaleza posee unas cualidades estéticas particulares que solo deben ser abordadas desde su propio conocimiento y con ello llena un vacío existente en el campo de la estética del medioambiente que durante años ha sido excesivamente vinculada a la idea de lo pintoresco, que aprecia el resultado de la huella del hombre en la naturaleza. En sintonía con el desarrollo de esta rama de la estética que abarca prácticamente todos los ámbitos a excepción del arte, se basa en la premisa de que éste no tiene ninguna capacidad de mejorar el valor estético de la naturaleza, por lo que cualquier intento se debe considerar una afrenta.

Para ilustrar su teoría de la afrenta, Carlson compara las obras de *Land Art* con la acción de Duchamp de pintar bigotes sobre una reproducción de la Gioconda afirmando que si lo hubiera hecho sobre la obra original nadie discutiría que se trata de una afrenta estética y rebate cada uno de los argumentos que tradicionalmente se utilizan para defender el *Land Art*.

Niega la capacidad del arte de mejorar la naturaleza virgen aunque carezca de un valor escénico, pues posee otras cualidades que no se miden desde parámetros paisajísticos y añade que el carácter temporal de la obra no se puede considerar como un atenuante ya que este tipo de obras “constituyen una afrenta por el mero hecho de su existencia y no por su duración.” (Carlson, 1986:643. Traducción propia)El

93 Carlson introdujo el concepto de estética positiva en (1984) “Nature and Positive Aesthetics” en *Environmental Ethics*, 6 (1), primavera, pp. 5-34.

tercer argumento que rebate es más sofisticado puesto que se dirige a un aspecto más trascendental directamente relacionado con la autoría y la capacidad del artista como creador. Ante la afirmación de Smithson que equipara al artista con un agente geológico y, por tanto, sus acciones se tienen que entender como parte de un proceso natural equiparable a un terremoto, por ejemplo, Carlson alega que, de tomarnos en serio esta equiparación, entonces el *Land Art* perdería su razón de ser. No se puede sostener que este arte “mejora” la naturaleza y, al mismo tiempo, afirmar que tiene el mismo valor que la acción de un terremoto o un volcán. También Heizer dijo que sus obras en el desierto no tienen más sentido que su propia presencia. Este tipo de afirmaciones tienen sus desventajas, afirma Carlson, porque dejan al *Land Art* en “una especie de limbo entre la inevitabilidad de los fenómenos naturales y la determinación de las actividades humanas como la minería o la agricultura, situándolo al nivel del puro vandalismo.” (Carlson, 1986:646)⁹⁴. Traducción propia.

Ambas aproximaciones coinciden en que las intervenciones en espacios previamente deteriorados por la acción humana quedan al margen de estos cuestionamientos éticos. La concienciación ecológica que ya hemos mencionado y en particular en Estados Unidos la proclamación de la *Reclamation Act* en 1977 marcó una tendencia progresiva hacia unas intervenciones cada vez más conscientes del valor ecológico de los espacios naturales. Como veremos en el siguiente capítulo, la obligación de las empresas a invertir en la recuperación ambiental una vez explotadas las minas a cielo abierto llevó a una serie de artistas en los años 80 a ubicar su obra en ese tipo de espacios y a desarrollar un nuevo papel en el que se convierten en directores de un equipo multidisciplinar que trabaja según un plan de recuperación del entorno natural.

94 “However, if the environmental artist can claim for himself neither the inevitability of nature nor the purposefulness of traditional human incursions, then his art may be more similar to simple vandalism than to anything else”.

4

La irrupción de la conciencia ecológica y su influencia en las obras *Site-Specific*

Una vez que la escultura salió de la galería para experimentar la interacción con nuevos entornos ya no hubo vuelta atrás para una serie de artistas. La palabra escultura ya no podía abarcar las nuevas “anti-formas” que fueron surgiendo y el periodo que siguió al *Land Art* estrena una nueva relación con la naturaleza, en particular en su forma de abordar cuestiones medioambientales, para la que la colaboración con otras disciplinas se convierte en indispensable.

Aparte de los grandes espacios naturales, la ciudad también fue el lugar donde se habló de medioambiente. Los medios de comunicación contribuyeron a extender la conciencia ecológica a todos los niveles y el arte se situó en las intersecciones entre el activismo, la política y el público con intervenciones *site-specific* en el espacio urbano en forma de *performances*, acciones participativas y llamativos proyectos que introducían la naturaleza en lugares emblemáticos de las ciudades. Este fenómeno no fue exclusivo de Estados Unidos, donde la influencia del *Land Art* sin duda dio impulso a estas acciones. En Europa, Joseph Beuys aportó un modelo de artista activista medioambiental y crítico cultural cuya influencia ha crecido con el paso de los años.

A diferencia de Robert Smithson o Michael Heizer que defendían la recuperación de minas desde un punto de vista estrictamente estético, Beuys tenía una actitud política hacia los temas medioambientales. Otro artista alemán, Hans Haacke, que ya empezó a trabajar con fenómenos naturales a mitad de los años 60, en los 70 pasó a hacer obras más reivindicativas sobre la contaminación causada por el hombre. Ya en los 80 y 90, Herman Prigann desarrolló el concepto de “estética ecológica” paralelamente a sus proyectos de recuperación de entornos degradados por la industria con procedimientos de marcado carácter social; en ellos el artista actúa como un director de proyecto en el que intervienen desde la administración hasta la comunidad pasando por especialistas en diferentes ámbitos. A pesar de sus diferencias de enfoque, todos ellos coinciden en la apropiación

de metodologías y ámbitos de estudio que no guardan ninguna relación con el proceso tradicional de creación artística.

En este capítulo repaso la vertiente de las relaciones arte-naturaleza en la que el aspecto medioambiental y ecológico adquiere un papel cada vez más relevante y cuya influencia podemos detectar en el arte actual. En el primer apartado reviso la faceta de Robert Smithson y Robert Morris en el ámbito del *Reclamation Art*, observando cómo, a pesar de intervenir en terrenos devastados por la minería, carecen de la conciencia ecológica de sus contemporáneos en Europa; en el segundo apartado acometo otro tipo de obras que, paralelamente al desarrollo del *Land Art*, tratan temas relacionados con la ecología y los sistemas naturales que marcan el punto de partida para la introducción de elementos naturales en las salas de exposiciones y en espacios urbanos tan presentes en las prácticas artísticas actuales; el tercer apartado cierra la vertiente de intervenciones en espacios abiertos enmarcadas en la filosofía de la escultura social que inaugurada por Joseph Beuys.

4.1 Años 70. Los artistas del *Land Art* y la recuperación del paisaje. *Reclamation Art*

El *Land Art*, el movimiento que aparentemente era más inaccesible que ninguno para el público general, resultó tener una presencia insólita en los medios de comunicación⁹⁵ y no fue infrecuente verlo en la prensa popular y la televisión. Esta difusión se enmarcaba especialmente en el contexto de los nacientes movimientos ecologistas y la guerra fría con los que el *Land Art* compartía escenario: los grandes espacios naturales que para unos debían ser protegidos y, para

⁹⁵ Kwon y Kaiser enumeran las revistas en las que se dedicaron artículos al *Land Art*: *Life*, *Esquire*, *Saturday Evening Post*, *Newsweek* y *Time*, entre otras, y los programas de televisión *David Brinkley's Journal* (NBC, en EE.UU.) y *Land Art* (SFB, en Berlín Occidental), éste último fue el primer capítulo de un programa pionero sobre arte contemporáneo en televisión, en Kaiser y Kwon, óp. cit. p. 27.

otros, constituían el campo de pruebas idóneo para sus experimentos nucleares. Una ley, la *Clean Air Act* originada en 1955, proporcionó a los artistas del *Land Art* norteamericano un marco para realizar sus grandes intervenciones en las condiciones que soñaban: grandes superficies, paisajes decadentes, carácter permanente, *site-especificidad* y la colaboración de la administración (más concretamente de las empresas que debían cumplir la ley). Posteriormente, la *Clean Air Act Extension* de 1970, una de las principales enmiendas a la ley de 1955, coincidió con la creación de la Agencia de Protección Ambiental de Estados Unidos surgida bajo el mandato de Nixon en respuesta a los alarmantes niveles de contaminación de los recursos naturales.⁹⁶

A finales de la década de los años 70 la trayectoria artística de Robert Morris dio un giro hacia las intervenciones *site-specific* en lugares degradados (fig. 8). En 1980 publicó un artículo que, una vez más, ofrecía una descripción muy ilustrativa de los fundamentos del recién acuñado *Reclamation Art* y en el que reflexionaba sobre el papel de los artistas en el contexto de esta ley⁹⁷. En este artículo Morris hace una crítica la sociedad de consumo capitalista que identifica la posesión y consumo de mercancías con el bienestar del país, llevando a una producción sin límites de productos que requiere un mayor consumo de energía y de recursos. En este escenario, afirma, se puede considerar que el artista que realiza una obra de *Reclamation Art* en realidad está ofreciendo un servicio y se podría ver como algo negativo el hecho de que su colaboración con industrias contaminantes suponga en cierto modo su aquiescencia y un aliciente para seguir degradando el

96 Tras varias enmiendas, la *Clean Air Act* desencadenó en la *Reclamation Act* de 1977, la primera ley a nivel federal que regulaba por una parte la gestión de las minas activas y, por otra, la recuperación de los terrenos abandonados por la industria minera. Tanto si los artistas tenían una verdadera preocupación medioambiental como si se aprovechaban de las posibilidades de una nueva fuente de financiación, lo cierto es que la obligación de las compañías de reparar los daños causados por su actividad facilitó la proliferación de proyectos *site-specific* en los años 80, desde entonces llamados *Reclamation Art*.

97 MORRIS, Robert (1980) "Notes on Art as/and Land Reclamation" en *October*, 12, primavera, pp. 87-102.



Fig. 8 - Robert Morris, *Untitled Earthwork - Johnson Pit #30*, 1979, condado de King (Washington, EE. UU.). Foto: Colleen Chartier.

entorno. Morris salva esta controversia afirmando que el arte siempre ha servido a alguien de dudosa reputación (reyes, papas, nobleza, faraones) aunque, eso sí, se plantea si los artistas deben recibir con entusiasmo, entonces, la noticia de que el gobierno o la industria les patrocina. “Cada mina debería tener un artista residente”, dice, y alude a la propuesta que hizo Robert Smithson de que el artista debería actuar como mediador entre los intereses de la ecología y los de la industria⁹⁸ pero, añade, mientras el artista tenga que esperar a obtener autorizaciones tanto de parte de los ecologistas como de las industrias, e incluso el dinero del gobierno, es inútil hablar de mediación y más bien se podría acusar al artista de ser cómplice de las malas políticas de gestión de los recursos naturales.

Robert Smithson también cuestionaba las restricciones de las leyes que paradójicamente promovían la recuperación del medioambiente. En

98 Flam, óp. cit. p. 376.

la última entrevista que concedió a la escultora Alison Sky⁹⁹ poco antes de su prematura muerte en 1973, cuando la crisis ambiental ya era un tema de actualidad, Smithson se mostraba crítico ante la insistencia de la sociedad por revertir los procesos entrópicos, el desgaste, ya fuera causado por fenómenos naturales ya fuera por la acción de la tecnología. Para él, la entropía es un proceso irreversible que tiende al equilibrio y que se manifiesta de muchas maneras; es incompatible con esa visión mecanicista del mundo que necesita recomponer los desperfectos e incluso planificar para evitar el deterioro. En esta entrevista, Smithson da varios ejemplos pertenecientes a “sistemas cerrados” muy diferentes: desde el caso Watergate, omnipresente en la prensa norteamericana de aquel año, hasta el parque diseñado como solución a un área devastada por el terremoto de Anchorage en 1964 pasando, por supuesto, por varios casos de contaminación industrial como la mayor mina a cielo abierto del mundo, en Bingham Canyon (Utah). Smithson se lamentaba de la inviabilidad de la ley que exigía devolver los parajes postindustriales a un estado cercano al que tenían antes de la extracción minera en lugar de tener en cuenta ese factor, la degradación, e integrarlo en el proceso industrial. En sus bocetos de varias intervenciones en zonas mineras que no llegaron a materializarse¹⁰⁰ el artista no buscaba la reparación del entorno sino dejar constancia de la cicatriz causada por el desarrollo industrial, sin moralejas, era una manera de “aceptar la situación entrópica y más o menos aprender a incorporar las cosas feas”¹⁰¹. Antes de realizar la que sería su obra más famosa, *Spiral Jetty*, varios proyectos frustrados por polémicas de carácter ambiental llevaron al artista considerar la ecología como una especie de religión, ofreciendo una “imagen romántica y manida del equilibrio de la naturaleza”.¹⁰² En una crítica

99 Sky y Smithson (1973) *Entropy Made Visible*, en Flam, óp. cit. pp. 301-309.

100 *Proposal* (1971 y 1972) y *Untitled*, en Flam, óp. cit. pp. 378-380. También presentó una propuesta para la mina de Bingham Canyon.

101 Flam, óp. cit. p. 307.

102 Flam, óp. cit. p. 230.

a la exposición *Can Man Survive?* en el museo de historia natural de Nueva York en 1969 Smithsonian escribió:

El espectador está siendo condicionado por una especie de fin de milenio desconocido. Una condición de miedo tendente a la religiosidad va en aumento con una inquietud desbordante, a través de representaciones incontroladas de inventos humanos. Los espíritus de la tormenta están con nosotros de nuevo en forma de motores que rugen. El espectador está impregnado de un terror mágico y demoníaco. Una fe sobrecogedora ha nacido del fracaso de las religiones occidentales. (Flam, 1996:367).¹⁰³ Traducción propia.

Las intervenciones artísticas en paisajes degradados también han sido debatidas desde la perspectiva de la ética y la estética del medioambiente. ¿Qué necesidad hay de restaurar un espacio en lugar de dejar que la naturaleza siga su curso una vez cesada la actividad minera? ¿por qué encargar la restauración a un artista en lugar de un paisajista? ¿cuál es el valor medioambiental y estético de este lugar una vez intervenido con un criterio de *Reclamation Art*? La estética positiva cuestiona la existencia de una naturaleza necesitada de la ayuda del hombre y equipara el *Reclamation Art* con una falsificación de una obra de arte, ambas son obras de segunda categoría porque carecen de los elementos originales que las convierten en algo único. En el caso del *Reclamation Art* este elemento original e irremplazable es la propia naturaleza y nada hecho por el hombre puede equipararse a él. Pero también es cierto que el hecho de que sea un artista y no un estudio de paisajismo o el propio ayuntamiento de la zona el que se ocupe de su restauración garantiza el distanciamiento que proporciona su falta de utilidad. No se espera de este espacio que funcione como una zona de picnic o un parque infantil, ni tampoco una restauración del paisaje con criterios científicos. Una intervención de *Reclamation*

103 "The viewer is being conditioned for some kind of unknown Millenium. A condition of fear inclining toward religiosity is evolved through boundless agitation, uncontrolled representations of man's inventions. The storm spirits are with us again in the shape of grinding motors. Magic and demonic dread are instilled in the viewer. Out of the failures of the Western religions weird faith is being born".

Art es autónoma, es un mundo en sí mismo y a la vez integra la realidad del lugar con sus defectos, sus cicatrices y las incorporaciones que se han ido produciendo en su entorno con el paso de los años.

Como veremos en el apartado 4.3, en Alemania también se produjeron importantes iniciativas de recuperación de entornos degradados bajo un prisma diferente al del *Reclamation Art* en los que el aspecto social, la integración de la comunidad en cada proyecto, tenían una importancia capital.

4.2 Los sistemas de Alan Sonfist y Hans Haacke. Naturaleza en la ciudad

Hemos visto en el capítulo 3 que el ámbito de acción del movimiento *Land Art* no se limita a los desiertos o a zonas remotas, aunque es cierto que esta parte constituye su aspecto más emblemático tal vez por ser el más difundido en los medios de comunicación. Las transformaciones urbanas en las grandes ciudades de los años 60 y 70, la creación de nuevos barrios y el crecimiento exponencial de las infraestructuras, constituye también el telón de fondo sobre el que se desarrolla el movimiento. Al contrario de lo que sucede con las obras en los desiertos en las que la intención estética predomina sobre cualquier otra idea, las intervenciones en la ciudad tienen un trasfondo de conciencia medioambiental que en los años sucesivos derivarán en nuevos movimientos de recuperación del paisaje a través del arte. John Beardsley afirma directamente que “es en la ciudad donde se encuentra el mayor legado del movimiento de los *earthworks*.¹⁰⁴” También hemos visto que el museo, la sala de exposiciones, fue determinante en la difusión de los *Earthworks*.

¹⁰⁴ “Paradoxically, it is in the city that the greatest legacy of the earthworks can be seen” en BEARDSLEY, John (2006) *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, Nueva York, Abbeville Press, p. 127.

Es preciso distinguir entre las diferentes ópticas con que los artistas introducían la naturaleza en el cubo blanco. Marcando distancias con los “desplazamientos” propios de los artistas del *Land Art* o las exposiciones de documentación sobre acciones realizadas en algún lugar remoto, Alan Sonfist y Hans Haacke ampliaban las propuestas minimalistas incorporando el movimiento inherente a la propia obra causado por la acción de la naturaleza. Este elemento proporcionó un nuevo matiz a la teoría de la percepción del minimalismo porque ésta ya no funciona como intermediaria entre la realidad y el espectador. Además, la atención prestada a los fenómenos naturales no iba en detrimento de la tecnología y la industria, que también estaban presentes en sus obras como factores imprescindibles para su ejecución.

En 1972, Alan Sonfist presentó una colonia de hormigas traídas desde Panamá en una sala de exposiciones de Nueva York¹⁰⁵ a modo de estudio de patrones y formación de estructuras. Años antes, en 1968, ya proclamaba la necesidad de monumentos dedicados a los fenómenos naturales dentro del programa de arte público de las ciudades¹⁰⁶. El artista neoyorkino hace una interesante conexión entre un hecho que era novedoso en aquellos años, la concienciación sobre la importancia del medioambiente, y una forma de arte tradicional que empezaba a ser cuestionada: el monumento como forma de arte público en las ciudades. A medida que ganamos conciencia sobre nuestra dependencia de la naturaleza, decía, nuestra idea de comunidad se ve ampliada a “elementos no humanos”. Así, de la misma manera que se celebra la vida de soldados o personajes ilustres en determinados lugares, también se debería exaltar la naturaleza que ocupó un lugar determinado de la ciudad puesto que podemos saberlo gracias a los documentos históricos. Sonfist nos habla de unos monumentos en

105 En Automation House, marzo de 1972.

106 Ese año presentó una conferencia en el Metropolitan Museum de Nueva York titulada *Natural Phenomena as Public Monuments*. Publicada en Stiles, óp. cit. pp. 545-547.

intonía con los nuevos tiempos que no son otros que los del *site-specific* y la tecnología:

Los monumentos públicos encarnan valores comunes. Estos valores pueden emerger activamente en nuestra vida pública; puede haber celebraciones públicas de eventos naturales [...] Los eventos naturales recurrentes podrían señalarse con celebraciones públicas para su observación [...] no a la manera de las adoraciones míticas sino con el uso de la tecnología para predecir el momento exacto. La tecnología nos permite visualizar aspectos de la naturaleza que están fuera del alcance del ojo humano, como por ejemplo las proyecciones públicas al aire libre de observaciones telescópicas: son monumentos públicos del cielo. Muchos aspectos de la tecnología que permiten profundizar en el conocimiento de la naturaleza se podrían ajustar a una escala pública (Sonfist, 1996;547)¹⁰⁷. Traducción propia.

Sonfist se ha autodefinido como un “arqueólogo visual”¹⁰⁸ que utiliza el paisaje para sacar a la luz el que se encuentra oculto bajo edificios y carreteras o poner en evidencia la modificación que ha experimentado a lo largo de los siglos a causa de la interacción del hombre.

Time Landscape (fig. 9), su obra más emblemática, consiste en una serie de intervenciones en terrenos urbanos y es la que mejor ilustra esta idea de la arqueología visual que amplía el contenido del arte público a los elementos de la naturaleza. La primera intervención se inició en 1965, cuando el ayuntamiento de Nueva York le cedió un solar de 2.743 m² en La Guardia Place, en el barrio de Greenwich Village, donde en los años siguientes replantó un bosque de más de

107 “Public monuments embody shared values. These values can emerge actively in our public life; there can be public celebrations of natural events [...] Reoccurring natural events can be marked by public observational celebrations [...] not in primitive mythical worship but with the use of technology to predict exact time. Technology can visualize aspects of nature outside the range of the human eye, such as public outdoor projections of telescopic observations: public monuments of the sky. Many aspects of technology that now allow individuals to gain understanding of nature can be adjusted to a public scale”

108 SLIFKIN, Robert *Time Landscapes*. Disponible en internet (15/12/2016). <https://tda234-nyu.s3.amazonaws.com/tl/site.html>



Fig. 9 - Alan Sonfist, *Time Landscape*, esquina O de La Guardia Place y West Houston Street, Nueva York, 1965-1978.
Foto: Cortesía Alan Sonfist.

20 especies autóctonas¹⁰⁹ existentes en la isla de Manhattan cuando llegaron los colonizadores holandeses a principios del siglo XVII. Para ello, el artista realizó una investigación sobre la botánica y geología de Nueva York, consultó documentos de los colonizadores europeos y trabajó con los vecinos del barrio, que se mostraron entusiasmados con la iniciativa, en la reconstrucción de este trozo de naturaleza. El Metropolitan Museum se implicó en el proyecto en 1969 en lo que fue otra muestra del apoyo de las instituciones oficiales a los proyectos de *Land Art* fuera de sus dominios tradicionales. *Time Landscape* se inauguró oficialmente en 1978 y en la actualidad está gestionado por el departamento de parques del ayuntamiento de Nueva York. Sonfist

109 http://web.archive.org/web/20080501063128/http://www.nycgovparks.org/sub_your_park/historical_signs/hs_historical_sign.php?id=6407 (Disponible en internet 15/12/2016).

planteó 100 de estos paisajes “arqueológicos” que no se han llevado a cabo en diferentes lugares de la ciudad en los que propuso recuperar zonas de vegetación, geológicas y humedales que quedaron ocultas por el avance de la ciudad¹¹⁰.

Aparte de los *Time Landscapes*, los *Earth Monuments* de Sonfist están más cerca formalmente de la idea del monumento tradicional; con ayuda de maquinaria especializada realiza perforaciones en el subsuelo de los museos o parques donde va a exponer y extrae muestras de estratigrafías que son las que utilizará como objeto artístico ya sea enmarcadas o en pedestales. Sonfist se adelantó en unos años a Smithson en la evocación de los tiempos geológicos, aunque desde un enfoque muy diferente. Robert Smithson nos habla de decadencia, de abandono, Sonfist, en cambio, pone las estratigrafías en relación con el hombre: poniendo de relieve, por una parte, el lugar (*site*) original y, por otra, revelando la historia de este lugar a partir de la interdependencia del ser humano y la naturaleza, que se va modificando a medida que el hombre la utiliza o la deforma para su propio beneficio.

Otros artistas *Land Art* y minimalistas, también han usado piedras o grandes rocas como materiales, todos con trayectorias muy diferentes: Michael Heizer, por ejemplo, las desubica, las desplaza, las somete a complicados equilibrios en espacios en los que no encajan. Carl Andre, en cambio, establece relaciones numéricas con ellas, y Richard Long las presenta como recordatorios cogidos al azar de sus recorridos por la naturaleza. Estas diferencias entre artistas manifiestan la variedad de enfoques que existían en los años 60 y 70 en las relaciones entre la escultura y la naturaleza y demuestra que el concepto de *Land Art* se puede entender desde una perspectiva más amplia que la de las grandes

110 En <http://www.timelandscapes.com> hay un mapa con todos estos lugares. Este tipo de acciones ponen de manifiesto el carácter único de cada paisaje natural aunque se encuentre en plena urbe. Sonfist reivindica el valor de lo cercano y lo confronta a los parajes remotos del *land Art* (Grande, 2005:282).

intervenciones en los desiertos americanos. En el caso particular de Alan Sonfist, éste aporta un importante matiz ético, incorpora la conciencia ecológica, el reconocimiento del papel del hombre en la deforestación y modificación del paisaje, un hecho radical en el arte de los primeros años 70 y que tendrá un gran desarrollo en las dos décadas posteriores. En este caso, el artista trasciende la oposición hombre vs. naturaleza y a pesar de realizar una acción de dominio sobre ella como es el hecho de replantar un espacio natural en una zona urbana, deja que éste siga su curso: las plantas crecen y mueren, los insectos llegan y polinizan, los pájaros y otros animales encuentran su hábitat.

El curso en la naturaleza, el movimiento, también es utilizado de formas diferentes por algunos artistas: Robert Smithson busca la huella de los tiempos geológicos, en su transcurrir imperceptible, ajenos a la acción humana. Alan Sonfist, acabamos de ver, reinstaura el ritmo de la naturaleza viva en el desarrollo de sus funciones, poniendo de relieve los conceptos spinozistas de *Natura Naturans* y *Natura Naturata* y lo enfrenta al ritmo acelerado de la ciudad. Y Hans Haacke también indaga en el movimiento de los fenómenos naturales trasladándolo al interior del museo.

Precisamente Haacke fue uno de los cuatro artistas europeos que participaron en la emblemática exposición *Earth Art*. Allí realizó uno de sus primeros experimentos sobre el dinamismo de los organismos vivos. En *Grass Grows* (fig. 10) puso un montículo de tierra en la sala más soleada del edificio, esparció semillas e instruyó al personal del museo para que regar periódicamente. La luz que entraba por las ventanas hizo el resto; durante el tiempo que duró la exposición las semillas germinaron y creció la hierba.

En pleno auge del minimalismo con los escritos de Morris sobre la importancia del espectador en la percepción de la escultura, Haacke

iba más allá del análisis subjetivo del entorno y proponía un enfoque alternativo a la escultura estática. La percepción basada en los factores físicos, la disposición espacial, la repetición, el tamaño, el color y la forma ocupaba, a ojos del artista, un rol menor. Haacke quería acabar con esa preocupación tanto institucional como de los propios artistas por mantener una obra en el mismo estado en el que fue creada. Frente a la inmovilidad física, dejaba que los cambios se produjeran de un modo subjetivo donde el tiempo de observación tiene un papel determinante. Para ello investigó primero la dinámica de líquidos y poco después la de los gases para introducir el movimiento a base de provocar variaciones en las condiciones del entorno, de modo que la obra se iba modificando independientemente de la presencia del público. El estudio del comportamiento de gases y líquidos le llevó a experimentar también con las reacciones de los sistemas biológicos a los cambios en el ambiente y de allí surgieron sus montañas de



Fig. 10 - Hans Haacke, *Grass Grows*, 1970. Fuente: Internet.

tierra con semillas que germinaban. La lectura de “Teoría general de sistemas”, publicada por el biólogo y filósofo Ludwig von Bertalanffy en 1969, proporcionó por fin un marco conceptual a sus experimentos en busca del dinamismo en el arte. Ya en 1967 Haacke proponía

proporcionar las condiciones en las que el entorno, sea cual sea su tamaño y proporciones, afecte físicamente a la *escultura*. Los cambios en el ambiente, sea éste una sala o en el exterior, tienen su consecuencia inmediata en la *escultura*. Por ejemplo, ésta podría reaccionar a la temperatura, humedad, presión atmosférica, corrientes de aire o iluminación. [...] La escultura deja de ser un objeto fijo de dimensiones estables y entra en una red de relaciones de otro orden. [...] Los cambios son deseados y forman parte del programa, no se deben a la experiencia cambiante del espectador. Los cambios suceden realmente (Alberro, 2016:10).¹¹¹

Los fenómenos físicos y naturales que se producen en estas obras de Haacke responden al interés por estudiar la interrelación entre todos los elementos de nuestro entorno sin necesidad de provocar artificialmente su evolución, de ahí que la mayoría de sus piezas carezcan de mecanismos y motores que las activen. Estos sistemas siguen “en funcionamiento” aunque no estén presentes ni el artista ni el público o incluso cuando el museo está cerrado. Conectar un dispositivo eliminaría ese carácter imprevisible y cuestionaría la autonomía de la escultura que le proporcionan, por ejemplo, las vitrinas en las que presenta sus *Condensation Cubes* (1963-5), *Waves* y las *Weather Boxes*. El metacrilato de estas cajas, él mismo explicó, “es artificial y contrarresta con eficacia la tactilidad y el ‘toque personal’”¹¹², una frase que se percibe más cercana a las aspiraciones

111 “For example, it might react to temperature, humidity, air pressure, air current, and illumination. Changes are desired and are part of the program. They are not due to the shifting experience of the viewer. [...] The changes actually take place”. Escrito del artista (septiembre, 1967) en ALBERRO, A., ed. (2016) *Working Conditions. The Writings of Hans Haacke*, Cambridge, MIT Press, pp. 10-11.

112 “Plexiglas, on the other hand, is artificial and strongly resists either tactile sensuality or the ‘personal touch’”. Citado por Jack Burnham en SONFIST, Alan, ed. (1983) *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*, Nueva York, E. P. Dutton, loc. 1987 (Kindle).

del minimalismo que a una auténtica reivindicación de la naturaleza. Incluso en las obras en las que, como veremos a continuación, hay una reivindicación medioambiental, ésta se enmarca en el ámbito de la crítica institucional.

Los sistemas físicos de sus cajas de condensación de Haacke revelaban otros tipos de relaciones internas dentro del museo, y pronto empezó a hacer conexiones entre los sistemas físicos, biológicos y la esfera social. Las similitudes entre los tres ámbitos son reconocidas, pero los sistemas sociales, a diferencia de los otros dos, están fuertemente influenciados por su contexto ideológico y cultural. Esta observación le abrió las puertas a otro tipo de investigación en los años 70 que le permitió incorporar su inquietud frente a ciertas situaciones políticas y sociales: el análisis sociológico en el contexto de los museos y su relación con la ideología, el patrocinio y el mercado del arte.

Hans Haacke escenificó la interrelación entre los diferentes sistemas y unió sus diferentes áreas de experimentación en varias obras, siendo la más emblemática de ellas *Rhinewater Purification Plant* (fig. 11). El “sistema”, siguiendo la denominación que Burnham sugirió para referirse a sus obras, se instaló en el museo alemán Haus Lange, en la ciudad de Krefeld, donde se encuentra una planta depuradora de aguas residuales junto al río Rin. Haacke diseñó un dispositivo que bombeaba y purificaba el agua contaminada de la planta depuradora hasta el museo y allí era vertida a un gran tanque lleno de peces situado en una de las salas del museo. Las aguas grises procedentes de la renovación del agua del tanque eran utilizadas a su vez para regar el jardín del museo que podía verse desde la ventana de la misma sala. En la misma sala también podían verse varias botellas con agua turbia, en el estado en que se encontraba al extraerla directamente del río. Los peces nadando y reproduciéndose naturalmente en el tanque y las plantas en el exterior creciendo de modo exuberante mostraban la eficacia del tratamiento que Haacke había aplicado al agua, que

posibilitaba la correcta función del biotopo. Por otra parte, el sistema social en su puesta en escena lo protagonizaban las administraciones públicas responsables de la planta depuradora, el propio museo y el ayuntamiento, que al fin y al cabo era el que financiaba ambas instituciones.

4.3 La escultura social de Joseph Beuys. Proyectos multidisciplinares y sociales

A partir de 1970, las interrelaciones de sistemas de Haacke aplicadas a la institución del museo como espacio político cuya ideología condiciona el status del arte, se convirtieron en un paradigma de la crítica institucional y aún sigue siendo un referente en la actualidad. En una línea opuesta, la política era, para el artista alemán Joseph Beuys, una extensión de su práctica artística. Su visión “expandida” del



Fig. 11 - Hans Haacke, *Rhinewater Purification Plant*, 1963-65. Museum Haus Lange, Krefeld, Alemania. Fuente: Flickr.

arte buscaba transformar la idea de la escultura a base de extender el concepto de “material artístico” a toda actividad humana. La diferencia básica que enfrentó a los dos artistas (o sería mejor decir que enfrentó a Beuys con el resto de artistas comprometidos políticamente), era que Haacke consideraba que el arte debía ser político y el museo debía ser contestado, mientras que Beuys “estetizaba” la política y veía el museo como el escenario ideal donde desarrollar dicha actividad política¹¹³.

El modelo de compromiso artístico que desarrolló Beuys bajo la idea de “escultura social” ha sido retomado y puesto en práctica desde diferentes perspectivas por toda una generación de artistas, entre ellos Mark Dion. Sus trazos se pueden identificar en tantos ámbitos del panorama artístico actual que Claire Bishop afirma que cualquier debate sobre sociedad y política en el arte de la instalación debería empezar con Beuys (2005:102). Janet Laurence, por ejemplo, también reconoce la influencia del artista alemán en el uso que hace de los materiales como repositorios de la memoria (Llull, 2014:49) y considera la obra *7000 Eichen* (1982-7) (fig. 12) como el punto de inflexión a partir del cual ya se reconoce la existencia de un movimiento de arte “verde” (Merrillees, 2012:78).

Bishop en *Installation Art*¹¹⁴ analiza la importancia del pensamiento de Beuys en el cambio de la relación con el espectador. Un aspecto recurrente de su obra es el interés por dirigirse al colectivo de los espectadores y mantener una comunicación directa con la comunidad dejando de lado la experiencia individual. El ejemplo paradigmático de esta relación con el público como colectivo es, en opinión de Bishop (2005:104), *The Bureau for Direct Democracy*. Beuys instaló en la Documenta 5 (1972) el despacho de la sede central de su partido,

¹¹³ En el apartado 7.1 reviso las diferentes influencias que Hans Haacke y Joseph Beuys han ejercido en la obra de Mark Dion y hago referencia al debate entre Marcel Broodthaers y Beuys ante la cancelación de la exposición de Hans Haacke en el museo Guggenheim en 1971.

¹¹⁴ BISHOP, Claire (2005), *Installation Art*, Londres, Tate Publishing, pp. 102-106.



Fig. 12 - Joseph Beuys, *Eichen 7000*, 1982, Kassel. Fuente: Internet, archivo Documenta

Organisation for Direct democracy, para llegar a una mayor audiencia. El artista alemán convirtió los discursos políticos, los debates y la participación de la comunidad en el material de su obra ya que tenía el convencimiento de que la política sólo puede avanzar siendo parte integral del arte.

El carácter independiente de Joseph Beuys, que rehuía cualquier vinculación a otros movimientos artísticos, y el carácter excesivamente espiritual de algunos de sus planteamientos fueron muy criticado en Estados Unidos. En una entrevista en la revista *Artforum* en 1969, Beuys resume su pensamiento estético al explicar su particular concepto de escultura y da una muestra de hasta qué punto su postura se desmarcaba de las tendencias del momento:

El hombre, en realidad, no es libre en muchos aspectos. Depende de sus circunstancias sociales, pero su pensamiento es libre y ahí está el punto de origen de la escultura. Para mí, la formación de la idea ya es escultura. La idea es escultura. Naturalmente, el lenguaje es escultura. Muevo mi laringe, muevo mi boca, y el sonido es una forma elemental de escultura. Nos preguntamos “¿qué es la escultura?” Y respondemos “escultura”. Se ha descuidado el hecho de que la escultura es una creación muy compleja. Lo que a mí me interesa es que proporciona una definición del hombre. (Lippard, 2004:185-6).

La acción paradigmática de Joseph Beuys en la que integra el activismo ecológico y el arte es *7000 Eichen*, una acción de reforestación urbana iniciada durante la Documenta 7 (1982) de Kassel que se prolongó hasta 1987, un año después el de su fallecimiento. Beuys planteó esta acción como el primer paso simbólico de un plan global de plantado de árboles en todo el mundo reivindicando el cambio en la conciencia ecológica que ya no podía hacer más que ir en aumento¹¹⁵.

¹¹⁵ Sobre el *statement* del artista y una detallada descripción del contexto artístico en que tuvo lugar esta acción véase COOKE, Lynne (s/f) *7000 Oaks*. Disponible en internet.

Tal y como afirma Janet Laurence, *7000 Eichen* dio visibilidad a la acción de una serie de artistas cuyo planteamiento al trabajar en la naturaleza respondía a unas premisas de máxima integración y respeto hacia el entorno. A finales de la década de los años 80 y a inicios de los 90 se pusieron en marcha una serie de proyectos artísticos que caracterizados por llevar a cabo un plan de actuación para la rehabilitación de entornos degradados. Estas iniciativas solían implicar ambiciosos proyectos de investigación científica a largo plazo. Además, en ellos la comunidad tenía un papel determinante a nivel colaborativo y como receptora de las reparaciones efectuadas en su entorno.

La conjunción de partícipes de ámbitos tan dispares que comparten un mismo protagonismo en la acción artística está en plena sintonía con la propuesta de una ecosofía que Alex Guattari planteó en 1989 en *Las Tres Ecologías*. El filósofo y psiquiatra francés coloca en el mismo plano el bienestar del individuo, el de la sociedad y el del medioambiente y reivindica la integración de estas tres áreas para garantizar una gestión a largo plazo de la crisis medioambiental.

Paul Elliot en *Guattari Reframed* ha revisado el papel del arte en el marco del pensamiento de Alex Guattari. En el ámbito concreto de la ecosofía, Elliot considera que el trabajo de The Harrisons y Mel Chin es el que mejor ejemplifica el papel del arte como impulsor de una nueva conciencia medioambiental. Estos artistas utilizan la tecnología más avanzada para estudiar problemas medioambientales surgidos como consecuencia del cambio climático y, en algunos casos, realizar acciones reparadoras en entornos degradados que repercuten en beneficio de la comunidad.

Helen y Newton Harrison (conocidos como The Harrisons) fueron pioneros en la combinación del activismo ecológico con la práctica artística desde los años 70 y muchas de sus acciones tenían un carácter

continuado en el tiempo al responder a proyectos de investigación medioambiental. Su lema de no crear obras que no tengan un compromiso explícito con la biosfera (Strelow, 2004:10), es patente ya en sus primeras obras como *Survival Pieces* (1970-2), *Making Earth* (1969-70) y *The Lagoon Cycle* (1974-84). En estas obras The Harrisons efectuaban estudios sobre los efectos del calentamiento global en determinadas poblaciones y proponían acciones para remediarlo. A partir de estas acciones iniciales, sus proyectos han seguido la línea de traducir los datos científicos en forma de narrativas textuales y visuales en exposiciones que incluyen diferentes soportes, de manera que conectan al público de cualquier parte del mundo con la problemática específica del lugar que están investigando.

Revival Field (1991-93) de Mel Chin es, posiblemente, la obra más representativa de esta corriente. Concebida como un proyecto para explorar la poesía de la descontaminación, acabó convirtiéndose en un importante proyecto de investigación científica en el que se descubrió el poder de determinadas plantas para absorber los metales pesados de la tierra contaminada. A pesar de su fuerte carga científica (el proyecto se ha desarrollado un protocolo científico para numerosos experimentos), el artista insiste en resaltar el carácter artístico de *Revival Field* que se encuentra en “la manipulación escultórica de los materiales, en este caso a base de dar forma a un bloque de polución” (Heartney, 2014: s/p).

La obra del artista alemán Herman Prigann también se podría incluir en la esfera de las tres ecologías. En los años 80 y 90, Prigann realizó varios proyectos de “arte de paisaje integrativo” (fig. 13), según su propia definición. A pesar de trabajar en los mismos entornos degradados, Prigann se diferencia del *Reclamation Art* del que hemos hablado en el apartado 4.1, en que sus intervenciones sí tienen una intención de mejorar el entorno y transformar en la medida de lo posible su aspecto degradado. Prigann es un ejemplo del artista-director de

proyecto multidisciplinar y desarrolló una amplia actividad teórica bajo el nombre de “estética ecológica”. En sus conferencias y artículos defendió “el arte como medio de reestablecer un diálogo entre la cultura (o intelecto), la tecnología y la naturaleza para restaurar la tierra dañada y reemplazar lo que eliminó la industria. Para conseguir un diálogo equilibrado, es importante que la intervención no modifique o imite a la naturaleza, sino que construya un puente entre la naturaleza y la historia social e industrial del lugar” (Llull, 2011:79).

En este apartado hemos visto una serie de obras en las que prevalece la premisa de la interrelación entre arte y cultura con un fuerte acento en la noción de la identidad del lugar. Como vamos a ver a continuación, a partir de los años 80 la colaboración entre los ámbitos de la ciencia, la tecnología, el arte y la filosofía va a ser cada vez más estable, sólida y fructífera.



Fig. 13 - Herman Prigann, *Wasserstände*, 1998-2005, Marl. Foto: Annette Berger.

5

La dimensión ecológica de la instalación en los últimos 30 años. Tres modelos para el s. XXI

5.1 “Estímulos para la apreciación de la naturaleza”

En 1859, el pintor paisajista Frederic Edwin Church presentó a la sociedad neoyorkina su obra, *Heart of the Andes* (fig. 14), una impresionante panorámica idealizada de la cadena montañosa sobre un lienzo de 1'5 x 3 m. Vista desde un lugar indefinido algo elevado, en primer plano, la exuberante vegetación tropical representada tan minuciosamente que nos permite identificar cada uno de los líquenes, helechos y árboles del bosque. Esta enmarca un tramo de río en el que se observan tres fases de su recorrido, rápidos, cascadas y un remanso en la parte central. La cadena montañosa protagoniza la mitad superior del cuadro, la vegetación va desapareciendo a medida que la vista se dirige hacia las montañas hasta perderse a la izquierda, en el punto de fuga de las nieves perpetuas retratadas con pinceladas tan precisas como las del bosque del primer plano. En conjunto, el cuadro es una lección sobre la diversidad de los paisajes en el trópico sudamericano propiciada por la cordillera de los Andes.

No era el primer cuadro de estas características. En esa época, el pintor ya era famoso por sus imponentes paisajes de Sudamérica fruto de sus viajes a Colombia, Ecuador y Panamá donde seguía los pasos de las expediciones descritas en los libros de su autor de cabecera Alexander von Humboldt. Church era uno de los más destacados representantes de una pintura de paisaje que, como proponía el naturalista, tenía la capacidad de mostrar al público la exuberante diversidad del mundo tropical “de una manera instructiva a la vez que grata”¹¹⁶, instruyendo al público a través de una reproducción minuciosa de la naturaleza “fertilizada” con las propias habilidades del artista que estimulan el deseo de conocer aquellos lugares lejanos.

En el segundo volumen de su emblemático compendio de geografía

¹¹⁶ von HUMBOLDT, Alexander (1849) *Cosmos: Sketch of a Physical Description of the Universe*. Vol II, trad.: Edward Sabine, Londres, Longman, Brown, Green and Longmans and John Murray, p. 74.



Fig. 14 - Frederic Edwin Church, *Heart of the Andes*, 1859. Fuente: KELLY, F. et ál. *Frederic Edwin Church*, Washington, National Gallery of Art y Smithsonian Institution Press, p. 56.

física, *Kosmos*, Humboldt dedica toda la primera parte a un repaso de las descripciones de la naturaleza en las diferentes civilizaciones a lo largo de la historia y, bajo el capítulo titulado *Incitements to the Study of Nature*, señala a la literatura, la pintura de paisaje y el cultivo de plantas exóticas y jardines como los medios más adecuados para transmitir el conocimiento y especialmente, gracias a su condición artística, el aprecio por la naturaleza. En particular, Humboldt ve en

la pintura de paisaje un instrumento clave para difundir la imagen de los trópicos en Sudamérica y da una serie de sugerencias para ponerla en sintonía con los avances científicos del momento, como tomar notas y realizar bocetos a color del natural que sirvan de base para el trabajo posterior. Humboldt da consejos sobre cómo ser exhaustivos al tomar apuntes para poder trabajar con ellos una vez de vuelta en el estudio, propone además realizar pinturas de grandes dimensiones y no elude sino que ensalza la importancia de la imaginación en la obtención de una imagen atractiva y convincente¹¹⁷. Incluso vas más allá en sus reflexiones sobre cómo transmitir la imagen de esos paisajes desconocidos para los ciudadanos de a pie y propone nuevas formas de exposición. El científico alemán no sólo recomendaba una pintura detallista y de grandes dimensiones, según él, el formato idóneo sería uno en el que el espectador pudiera penetrar de alguna manera en el paisaje, abstraerse en la contemplación en un espacio aislado de cualquier influencia exterior, y que le produzca unas impresiones que, años después, pueda revivir como si fueran los recuerdos de una visión real. Humboldt tenía en mente los dioramas de vistas de ciudades y batallas que estaban de moda en la época y proponía construir edificios para albergar exclusivamente imágenes panorámicas de naturalezas exóticas y darles el mismo estatus que el de los museos de arte¹¹⁸.

La puesta en escena para la presentación de *Heart of the Andes* era la culminación de la “pintura heroica”¹¹⁹ que proclamaba el naturalista y Church creó la atmósfera idónea para que el numeroso público que acudió se fuera con la sensación de haber contemplado realmente la

117 “Landscape painting, though no merely imitative art, has, it may be said, a more material substratum and a more terrestrial domain: it requires a greater mass and variety of direct impressions, which the mind must receive within itself, fertilize by its own powers, and reproduce visibly as a free work of art”, en *ibíd.* p. 86.

118 Humboldt, *óp. cit.* p. 91.

119 Humboldt, *óp. cit.* p. 86.

impresionante vista a través de la ventana de una hacienda situada en un pueblo andino. La obra se expuso en solitario en la sala de exposiciones del Tenth Street Studio Building, el primer edificio de Nueva York dedicado exclusivamente a estudios de artistas, y donde Church tenía el suyo. Antes, el cuadro estuvo expuesto durante dos días en Lyric Hall, pero las condiciones de iluminación de la sala no satisfacían al artista, lo que da una idea de la importancia que concedía al espacio de la exposición. Church también diseñó un armazón de madera de nogal negro americano exquisitamente trabajado, que recordaba a un imponente marco de ventana de una casa señorial andina, biselado por los cuatro costados para reforzar la sensación de profundidad y con unos cortinajes, también tallados en madera, dispuestos de modo que parecía que hubieran sido apartados para facilitar la vista del exterior. En conjunto, el cuadro y la moldura alcanzaban una altura de 4 m. Church hizo gala de un innovador diseño de iluminación, un elemento clave de la presentación, que impactó a cuantos visitaron la pieza¹²⁰. Con la sala en penumbra y las paredes cubiertas con telas negras, el cuadro parecía que irradiaba su propia luz, como si entrara realmente a través de aquella falsa ventana aunque en realidad procedía de una fuente de iluminación oculta. Cada detalle de la puesta en escena estaba perfectamente estudiado para crear una atmósfera e invitaba a sumergirse en ella. Los espectadores no contemplaban un *tableau*, no había una cuarta pared, estaban inmersos en el espacio de la sala e incluso se veían obligados a adoptar una actitud particular de observación a través de los binoculares que se entregaban con el precio de la entrada¹²¹. La única distancia impuesta entre la obra de arte y el espectador venía determinada, según los testimonios de la época, por la propia afluencia de público, que impedía acercarse para

120 Kevin J. Avery da todos los detalles sobre la recepción de la obra en su presentación en Nueva York y la posterior itinerancia a varias ciudades americanas en (1986) “‘The Heart of the Andes’ Exhibited: Frederic E. Church’s Window on the Equatorial World”, en *American Art Journal*, 18 (1), invierno, pp. 52–72.

121 Avery, óp. cit. pp. 58, 59 y 65.

observar con detenimiento el cuadro. Además, la contemplación del cuadro a través de los binoculares servía a dos objetivos al mismo tiempo: por una parte, permitía una apreciación más detallada de la obra; por otra, contribuía a eliminar los límites del marco y creaba la ilusión de estar observando un paisaje real.

Los folletos que se entregaban con la entrada eran el complemento para la apreciación estética del cuadro. Como señala Avery, los autores, Noble y Winthrop, también se tomaron la libertad de incluir algunas descripciones a modo de guía de viaje que contribuían a esa “inmersión” en la escena al mismo tiempo que ilustraban sobre los elementos geográficos que hacen de los Andes un paisaje natural único. No en vano uno de los textos se titula *A Companion to the Heart of the Andes*. Existen informaciones contradictorias sobre la presencia de plantas exóticas y en concreto hojas de palmera, algo factible ya que la sala estaba en el mismo edificio de su estudio, donde sí se sabe que tenía una colección de especímenes procedentes de sus viajes a los trópicos¹²². Si tomamos por cierto el comentario de Whittredge¹²³ sobre la presencia de hojas de palmera en la sala y teniendo en cuenta la avidez con la que el artista seguía las observaciones de Humboldt, aquella presentación de *Heart of the Andes Church* puso en práctica en un solo espacio los tres ámbitos del mundo creativo señalados por el naturalista para estimular la apreciación de la naturaleza¹²⁴.

Tampoco era la primera vez que se exponía una única pintura con cierta solemnidad, de hecho, el mismo artista lo había hecho anteriormente y era una costumbre que tenía cierto arraigo en Europa. Las críticas publicadas y los comentarios de algunos asistentes concuerdan en señalar el impacto que causó el conjunto.

122 Avery, *ibíd.* p. 53.

123 Avery, *óp. cit.* p. 53.

124 Humboldt, *óp. cit.* pp. 3-96.

Todos coincidían en la maestría escénica de la presentación, con aquel dominio en la manipulación de la luz a base de oscurecer el entorno del cuadro, la madera negra (otra novedad en la época) del imponente “marco”, la fuente de luz oculta y la observación a través de binoculares. Más que sobre la calidad de la pintura, los comentarios iban dirigidos principalmente a la puesta en escena, lo que se criticaba en realidad era la “instalación” de *Heart of the Andes*. Frederic E. Church había traspasado los límites de la pintura combinando recursos escenográficos con otros de índole sensorial que implicaban directamente al público para reforzar el elemento natural de la obra, precediendo en más de un siglo el desarrollo de la instalación en la galería.

5.2 El rol de la instalación en el debate del medioambiente

Una pintura o una escultura sin duda pueden resultar muy poderosas visualmente, pero se debaten entre la representación o la autorreferencialidad (la que provoca ese estar “fuera” del tiempo del que hablaba Lyotard), y sitúan al espectador en un plano diferente. Cuando la noción de “naturaleza” interviene en el acto de la creación artística, inmediatamente surge una exigencia de buscar otro formato que anule, en la medida de lo posible, la distancia entre la obra y el espectador, y que integre a la naturaleza en este proceso sin dominarla ni supeditarla. A medida que la experimentación en (y con) la propia naturaleza está cada vez más cuestionada y deriva hacia obras dentro del ámbito del compromiso social, el carácter híbrido de la instalación se ha ido afianzando como el medio más adecuado para crear un nuevo vocabulario artístico en torno a lo natural que transita cómodamente entre lo descriptivo y lo no-representacional.

Hemos visto que la instalación encuentra sus raíces tanto en la combinación de objetos cotidianos de los *readymade*, como en el

diseño de las exposiciones constructivistas, y en el *happening*, que incorpora la acción del artista y público en el espacio. La irrupción en las décadas de los 60 y 70 generó una gran actividad crítica; y Krauss, Lippard, Fried, Morris y Judd le dieron un lugar destacado en el nuevo panorama artístico. El arte de la instalación está libre de las ataduras de los cánones, su flexibilidad permite enfrentar materiales y medios muy diversos, y por ello es rica en referencias y alusiones y da lugar a lecturas complejas. Una instalación es irrepetible, y aunque utilice los mismos materiales ofrece imágenes diferentes en cada exposición, y se adapta a su contexto. Geczy y Genocchio describen la instalación en términos inmateriales, “una actividad que activa un espacio. Es menos un estilo que una actitud, tendencia y estrategia estética”¹²⁵. Se podría explicar, como se hizo con la escultura, a partir de su falta de definición, pero no sería justo encasillarla en el “todo vale”.

Krauss cartografió la escultura posmoderna en base a sus relaciones con los ámbitos de la arquitectura y el paisaje, y describió su transformación como un proceso lógico, de un modo estructurado y coherente. De todas las posibilidades del campo expandido, la instalación constituye la confirmación definitiva del abandono del pedestal y del triunfo de la teatralidad que tan efusivamente criticara Fried hace medio siglo, aunque ha experimentado una gran evolución desde entonces. El compromiso físico con el espectador sigue siendo la raíz que sustenta la instalación actual; las interpretaciones aplicadas a la escultura a partir de la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty tienen plena validez. La experiencia de la inmersión, cuando el contenido de la obra incluye objetos de nuestro entorno natural, nos traslada a un contexto muy determinado del mundo real, y propicia que el campo escultórico siga expandiéndose y con él nuestra experiencia perceptiva y capacidad crítica. Tres factores estratégicos, han posibilitado la incorporación de nuevos temas o,

125 GECZY, A. y GENOCCHIO, B., eds. (2001) *What is Installation Art? An Anthology of Writings on Australian Installation Art*, Sidney, Power Publications, p. 2.

cuando menos, el refinamiento algunos de ellos: la relativa ausencia de forma, la disolución de límites y la mezcla de materiales que invaden el espacio. Aquellos temas que tienen que ver con la ecología y la naturaleza han encontrado en estos tres elementos un medio particularmente acogedor.

Otros aspectos como la objetualidad, la presencia humana como elemento configurador de la obra y la duración de la experiencia, vinculan la instalación a las artes escénicas. Michael Fried basó en estos términos su crítica al minimalismo; Javier Maderuelo ve determinante la influencia de las artes escénicas en el origen de la instalación minimalista¹²⁶. Brian O'Doherty también reconoce esta conexión, pero no la considera decisiva: "Todos los movimientos mixtos poseen un componente teatral que discurre paralelo al espacio expositivo pero que, desde mi punto de vista, no aporta mucho a su definición. En la galería, las convenciones teatrales se mueren" (O'Doherty, 2000: 48-49).

La teatralidad se desvanece en el momento en que las instalaciones incorporan el escenario del museo o de la galería como parte de su significado. La presencia de la instalación en los museos ya no llama la atención, no es un estilo propiamente dicho, ni ha venido a ocupar el lugar de otra categoría artística pero el sistema del arte le ha dado su bendición y al mismo tiempo, ella ha aportado savia nueva a una institución tantas veces cuestionada. La incorporación de elementos específicos del museo como la presencia de otras obras en la misma sala, los sistemas de control de temperatura e iluminación, elementos museográficos, incluso la organización de actividades en torno a la obra, responden a la preocupación del artista por el papel del arte y del museo del siglo XXI frente a uno de los grandes temas que afectan a todos los niveles de la sociedad en todos los rincones del mundo.

126 MADERUELO, J. (1990) *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Barcelona, ed. Mondadori España, pp. 68-73.

La confrontación en el contexto cultural del museo de materiales no artísticos, ya sean procedentes directamente de la naturaleza, ya sean el resultado de investigaciones de laboratorio, constituyen una nueva fase en la constante evaluación de la relación cultura-naturaleza. Una vez recodificados como objetos artísticos desempeñan un doble papel: por una parte los identificamos individualmente como lo que son, objetos pertenecientes a un ámbito conocido, pero que en cualquier caso nos sugieren un conjunto de ideas y relaciones intrínsecas. Por otra parte, la disposición de estos objetos que se representan a sí mismos en el contexto de la instalación, su confrontación a otros elementos artísticos y museográficos, pone aún más en evidencia su significado. En esta doble función del objeto es imprescindible la intromisión del espectador, que media entre aquél y su significado. En palabras de O'Doherty, es Espectador y es Mirada, interactúa con la obra, traslada su experiencia al mundo real. La combinación de todos estos elementos da lugar a una experiencia de gran impacto estético y crítico.

5.3 Museos y exposiciones en la configuración del mensaje

En la primera parte de esta tesis hemos identificado varias etapas en la evolución de las relaciones que han tenido lugar a partir de los años 60 en el campo de la escultura entre el artista, el público, el objeto artístico y el medio natural. La primera de ellas, la que subyace a todas las demás y es la esencia misma de las relaciones entre arte y naturaleza, afecta al anhelo más básico del artista: captar la esencia del paisaje. Este diálogo estético entre el artista y el paisaje necesariamente debe plasmarse a través de la figuración. Otra etapa, marcada por los avances tecnológicos y científicos de la segunda mitad del siglo XX y el desarrollo acelerado del urbanismo, propició una nueva perspectiva de la tierra y una actitud de dominio físico del artista sobre el entorno natural, manipulando y descontextualizando

elementos de la naturaleza e incorporando la experiencia vivida de la obra. La creciente conciencia ecológica dotó a las intervenciones efectuadas al aire libre de un matiz de carácter social y comprometido que recuperaba a través del arte paisajes desolados por la actividad industrial. Estas mismas preocupaciones se han trasladado al contexto urbano y a las galerías, donde los temas se amplían a todos los ámbitos imaginables bajo el epígrafe “ecología”, e incorporan aspectos científicos, biológicos e ideológicos que constatan el reconocimiento de la relación de interdependencia entre todos los seres vivos.

En los últimos 30 años, estas relaciones han alcanzado un elevado nivel de complejidad con la incorporación de las tecnologías de la comunicación y el impacto de internet en los canales de información, poniendo a prueba los límites de nuestra percepción de la realidad. El acceso a la información en tiempo real y desde cualquier ubicación ha llevado a una nueva dimensión la extensión de nuestros sentidos como ya vaticinó McLuhan en 1989¹²⁷. Este alud de información inmediata y no contrastada acaba disgregándose en el foro de las redes sociales del entorno digital, donde se produce una multiplicidad de relaciones humanas que, paradójicamente, fomentan la soledad del individuo frente a la máquina.

Los museos también se ven afectados por esta revolución en los modos de relación y de acceso a la información, y su papel en la sociedad está sometido a un continuo cuestionamiento, tanto si se moderniza como si permanece fiel a las convenciones decimonónicas. En este contexto cabe preguntarse por las motivaciones que llevan a algunos artistas del siglo XXI a escoger explícitamente el museo como el espacio idóneo para la lectura de unas obras cuyo vocabulario contiene más términos filosóficos, científicos y sociales que estéticos.

127 MCLUHAN, M. y POWERS, B. R. (1993) *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, Barcelona, ed. Gedisa.

Paralelamente a la intrusión de las tecnologías de la información en la sociedad de finales de los 80, el museo y el formato de las exposiciones temporales, experimentaron en ese periodo un punto de inflexión. La producción crítica desencadenada por los movimientos artísticos de los años 60 y 70 impactaba por fin contra la figura obsoleta del museo. En 1990, Rosalind Krauss narró su desaparición como templo del arte moderno y puso de relieve el cambio “profundo y de gran alcance” que afectó a las propias condiciones en que la obra de arte es entendida¹²⁸. Desde la década de los 90, el diseño de la exposición ha sido objeto de estudio crítico como responsable de la construcción de una estética contemporánea. John Rajchman habla de la exposición actual como la escenificación de una zona de ideas para presentar lo inmaterial, una “dramaturgia de la información” en la que no tiene cabida una presentación ordenada de las obras, que en realidad son ideas¹²⁹. En esta línea, Hans Ulrich Obrist defiende un modelo de exposición multidisciplinar, flexible y abierta, compuesta de una serie de eventos en “un proceso gradual de sedimentación” en la que el espectador construye su propio recorrido¹³⁰. Para Nicolas Bourriaud la exposición “genera ‘un dominio de intercambio’”¹³¹; se trata de un laboratorio de prácticas artísticas y experiencias estéticas que propone recorridos enfrentados al modelo lineal de las exposiciones de arte moderno.¹³²

128 Krauss, óp. cit. p. 7.

129 RAJCHMAN, J. (2009) “Les Immatériaux” or How to Construct the History of Exhibitions” en *The Tate Papers*, 12. (Disponible en internet: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7271>). Como comisario de *Les Immatériaux*, Jean François Lyotard planteó la inmaterialidad no como una indefinición del objeto artístico sino como una *Gedankenaustellung*, una “exposición de ideas”.

130 OBRIST, H. U. (2001) “Installations are the Answer, What is the Question?” en *Oxford Art Journal*, Oxford 24, (2), Oxford University Press, pp. 95-101.

131 BOURRIAUD, Nicolas (2008) *Estética Relacional*, trans.: Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, p. 17.

132 El nuevo modelo de exposición que diluye sus límites en los de la instalación actual, y en la que el papel del comisario tiene una importancia determinante, tiene su origen más reciente en *Les Immatériaux*, comisariada por Jean François Lyotard en el centro Pompidou de París en 1985.

En el cambio en la consideración del museo y la obra de arte, hay una realidad que no puede ser silenciada: la influencia de la mercantilización de la institución que ve la obra como un activo y el museo como una industria del ocio en el que tienen lugar actividades muy diversas, y en la que la contemplación estética queda diluida como una mera oferta más. La globalización también se manifiesta en el arte a través de los grandes eventos internacionales, las numerosas bienales, “documentas” y capitales culturales que no sólo incluyen exposiciones, sino que constituyen ámbitos de discusión en los que se abordan temas de relevancia desde perspectivas culturales muy diferentes, sin las restricciones propias de la estructura museística. Éste es el contexto en el que la *Gedankenaustellung*¹³³ desarrolla todo su potencial, con prácticas artísticas de carácter relacional que abordan temas de máxima actualidad internacional, siendo la ecología y la protección del medioambiente uno de los ámbitos que más se han beneficiado de este modelo expositivo.

En los años 90 tomó impulso un debate en torno a la actualización del marco estético de la naturaleza que, parafraseando a Merleau-Ponty, presenta el elemento natural no como objeto, sino como dimensión de nuestro ser, que reflexiona sobre cuestiones trascendentales como las implicaciones para la sociedad de ser testigos de la transición a una época geológica a la que se ha denominado Antropoceno. En la actualidad, la estructura teórica que sustenta las prácticas artísticas contemporáneas en torno al medioambiente cuestiona la propia noción de naturaleza entendida como un constructo social de referentes románticos, y resitúa la noción de ecología como una entidad inalienable de nuestra individualidad y de los procesos políticos y económicos en la línea de las *Tres ecologías* de Alex Guattari. La consiliencia, formulada a mediados del s. XIX por el

133 Lyotard planteó una exposición de ideas, “filosófica” (*Gedankenaustellung*) y distribuyó el espacio en “zonas de ideas” por las que el visitante se desplazaba con unos auriculares que reproducían textos filosóficos y podía utilizar los ordenadores disponibles en la exposición.

filósofo escocés William Whewell, es un método de desarrollo del conocimiento basado en la inferencia inductiva a través de la combinación de los hallazgos de disciplinas muy diversas y del establecimiento de transferencias de información entre las mismas. La consilencia entre las humanidades y la ciencia, está en la base de los proyectos artísticos interdisciplinarios en los que la acción social juega un papel preponderante.

En este entramado de interconexiones, el tema de la naturaleza se centra definitivamente en la ecología. Artistas y comisarios se esfuerzan en trasladar este lenguaje a la práctica incidiendo en la importancia de la comunicación con una audiencia lo más heterogénea posible y plantean estrategias de participación en las que la individualidad del espectador se disuelve en el colectivo, el público, que interviene activamente en el proceso artístico ya sea debatiendo sobre políticas locales de medioambiente, ya sea participando en experimentos que le permiten entender su implicación directa en calentamiento global. Estas acciones no descartan la subversión y el activismo con tal de visibilizar los aspectos sociopolíticos, incluso aquellos que afectan a la esfera social de los derechos humanos, que inciden en las cuestiones medioambientales.

La eficacia de dichas acciones es difícil de valorar. La participación no se traduce necesariamente en una sociedad más comprometida y la sobreabundancia de estas zonas de ideas pone en riesgo la visibilidad del mensaje. Otro elemento debilitador viene constituido por los eventos temporales en los que se enmarcan estas acciones. Fuera del circuito artístico, las cumbres del clima, por ejemplo, cuentan con un programa de exposiciones que tiene una importante cobertura mediática, especialmente cuando hay instalaciones impactantes como las 80 toneladas de hielo procedentes de un glaciar de Groenlandia que Olafur Eliasson colocó en una plaza de París durante la conferencia del clima en 2015 (en el capítulo 6

analizo la instalación que Janet Laurence efectuó en la conferencia de Paría). Resulta difícil determinar el impacto y la proyección de estas instalaciones una vez terminado el encuentro, cuando los medios de comunicación ya han dirigido su atención a otros temas y la obra, irrepetible, ha desaparecido. En este aspecto, internet desempeña un papel importante en la prolongación de la experiencia de las obras. La página web de Eliasson funciona a modo de depósito de obras donde uno puede acudir a “ver” la instalación acompañada de información exhaustiva referente al proceso producción con vídeos, *statements* del artista y textos críticos que proporcionan una experiencia casi más completa que la producida al visitar la instalación *in situ*.

Y aquí volvemos a la pregunta sobre la elección del museo por parte de determinados artistas. El museo es una institución cuestionada tanto si se pone al día como si permanece anclada en el modelo decimonónico. De cualquier forma el museo sigue siendo el único espacio que nos permite entregarnos a la reflexión individual al mismo tiempo que favorece las relaciones sociales y culturales. Nicolas Bourriaud destaca cómo la exposición es el único formato que fomenta la expresión de lo próximo frente a la experiencia individual de la lectura o la contemplación de las artes escénicas o el cine, que postergan el diálogo hasta el final de la función.

El arte es un estado de encuentro [...] La obra de arte representa un intersticio social. [...] Éste es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contrapone al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas. (Bourriaud, 2008:16).

Estas palabras, en el contexto de su estética de las relaciones sociales en el arte, hablan de transformar el espacio social. Los elementos que componen las instalaciones, especialmente aquellos procedentes de la naturaleza (especímenes u objetos trasladados al interior del museo),

también transforman el espacio social. Estos elementos no tienen un carácter documental de las acciones realizadas por el artista en el entorno natural. No son “desplazamientos” para la exposición en el interior de una galería como los *non-site* de Robert Smithson. Son testimonios directos de lo que hay en el exterior, constituyen fragmentos de los hiperobjetos que habitamos (la biosfera, por ejemplo) y somos incapaces de aprehender a causa de su magnitud. Su ubicación en el espacio “sagrado” del museo ofrece una perspectiva alternativa a las prácticas participativas y no es menos política por ello. El espacio expositivo del museo nos aísla, al menos momentáneamente, del galimatías de las relaciones virtuales, del campo de batalla en el que se ha convertido la ecología política y cultural con su invasión de lemas sobre nuevos hábitos que dejan de tener eficacia por su propia saturación.

En los próximos dos capítulos analizo la obra de Janet Laurence y Mark Dion a partir de dos de sus instalaciones más representativas. Estos artistas han nacido y desarrollado su obra en los dos países en los que surgió la conciencia ecológica (Australia y Estados Unidos). Laurence y Dion comparten rasgos comunes a partir de los cuales se puede esbozar una retórica sobre el medioambiente y los fenómenos de la naturaleza que en cierto modo continúa el diálogo entre minimalismo y arte conceptual, entre estética y hermenéutica medioambiental, entre activismo y contemplación, o entre arte y ciencia. En cierta medida sus instalaciones son a la vez el resultado de la conciencia ecológica y un producto de la consilencia nacida de la colaboración entre múltiples disciplinas para difundir conocimiento de nuestro entorno complejo, un puente entre la reflexión estética y el reconocimiento de un nuevo paradigma en nuestra percepción de la ecología.

6

Janet Laurence: la estética de la extinción

6.1 El paisaje natural y la cultura aborígen de Australia como escenario del arte medioambiental

La fuerza de un paisaje único, con grandes zonas apenas habitadas y de climas extremos, con una fauna única y varios ecosistemas de gran valor ecológico, constituye una influencia inevitable en todas las facetas de la evolución de Australia como nación y como sociedad. En el arte, desde los primeros paisajes de los europeos llegados a finales del siglo XVIII hasta las últimas instalaciones de Janet Laurence, han coexistido dos maneras de entender la naturaleza. Las visiones sublimes y pintorescas traídas de Europa se impusieron durante 150 años hasta que el reconocimiento de la cultura aborígen y la excepcionalidad del paisaje australiano, ya bien entrado el siglo XX, impregnó desde una perspectiva ética las prácticas artísticas vinculadas a la ecología y al medioambiente.

La estrecha vinculación con la naturaleza de los habitantes originales australianos (600 pueblos aborígenes que la han ocupado desde hace por lo menos 40.000 años) ha configurado una percepción muy particular del entorno que regula la política y las narrativas de cada comunidad. El ser humano es un elemento más del conjunto y es plenamente consciente de que una acción, de cualquiera de sus componentes, tiene un efecto directo sobre el resto. Este equilibrio se manifiesta en el concepto de *Country*, que desde una perspectiva aborígen significa la tierra llena de vida que encarna los valores culturales únicos de cada pueblo. *Country*, con mayúsculas, no es un lugar al que se va o en el que uno reside, es una entidad viva y a ella se refieren como si hablaran de una persona¹³⁴. Un *Country* “sano”

134 Deborah Bird Rose toma palabras de Levinas para describir el concepto de *Country* de los aborígenes australianos como “un espacio vital” que “da y recibe vida [...] es multidimensional. Consiste en gente, animales, plantas, Sueños; subsuelo, tierra, suelo, minerales y aguas, aguas superficiales y aire. [...] *Country* tiene un origen y un futuro, existe en y a través del tiempo”. En ROSE, D. B. (1996) *Nourishing Terrains. Australian Aboriginal Views of Landscape and Wilderness*. Canberra, Australian Heritage Commission, p. 7-8. (Traducción propia)

equivale a una naturaleza cuidada en la que todas sus partes, incluido el hombre, cumplen su función nutriéndose las unas a las otras, en un estado de interdependencia en el que ninguno esté por encima de los demás. Cuando se rompe este equilibrio, el entorno se degrada y va ligado a una pérdida de identidad. Distinguir un entorno “sano” del que no lo es requiere un conocimiento profundo de la geografía del lugar, de cada roca, animal o planta, una sabiduría transmitida a través de generaciones y que es específica de cada pueblo. Esta conexión ancestral entre naturaleza, salud e identidad ha sido una constante en la historia cultural del país. De Australia, precisamente, procede el neologismo “solastalgia” que analizaremos en el apartado 6.4.

Desde su llegada a Botany Bay en 1788, los colonos ignoraron estas circunstancias y dieron la espalda a una sabiduría que en más de una ocasión les habría resultado útil en su adaptación al nuevo territorio, tan diferente al de la Inglaterra preindustrial de la que procedían. Escudándose en el término jurídico *Terra Nullius*, cuya principal justificación residía en el principio de que los aborígenes no cuidaban la tierra, el modo de actuar europeo se impuso en todas las facetas de la vida, una situación que se prolongó hasta bien entrado el siglo XX, causando unas fracturas en la sociedad y marcando una línea de comportamiento ante el medioambiente difícilmente remediables. Tras unas primeras acciones a nivel administrativo en los años 60 y 70¹³⁵ sobre los derechos de la población aborígen y del Estrecho de Torres, realmente fueron los movimientos sociales de los años 90 los que manifestaron el reconocimiento de las poblaciones indígenas más allá de su ciudadanía, por su papel como protectoras y conocedoras de un medioambiente excepcional. Este activismo ejerció una presión

135 El referéndum de 1967 aprueba incluir a los aborígenes de Australia en el censo para facilitar el proceso de creación de leyes específicas para ellos. En 1972 desaparecen de las instituciones de gobierno los últimos signos de la política de la “Australia Blanca” que excluía a los indígenas del derecho al voto y a la mayoría de derechos reconocidos a los ciudadanos de origen europeo. Ese mismo año se crea el departamento de asuntos aborígenes y se adopta la política de autodeterminación para los pueblos indígenas.

sobre las instituciones que se vieron obligadas a integrar y reconocer la importancia de la tradición aborígen en Australia¹³⁶. Ha sido un proceso gradual en el que esta influencia indígena, inicialmente de carácter local, se ha ido integrando con la creciente preocupación a nivel global por el cambio climático y el calentamiento del planeta. La sociedad australiana contemporánea identifica la reconciliación entre las comunidades indígenas y no indígenas con un medioambiente sostenible y una naturaleza prístina que se traduce en una estética oficial de paisajes sublimes de inconfundibles referencias europeas.

Una visita a cualquier museo de bellas artes del país nos muestra que la trayectoria del arte de los últimos 250 años en Australia es reflejo de esta perspectiva eurocéntrica. Hasta principios del siglo XX las imágenes del territorio salvaje procedentes de Victoria y New South Wales, respondían al pensamiento romántico que veía necesaria una vuelta a la naturaleza como redención de los excesos de la civilización contemporánea. Los paisajes hiperrealistas del pintor austriaco Eugene von Guérard, que acompañó a varias expediciones en Tasmania y en Victoria entre 1852 y 1882, buscan la visión de lo sublime a la vez que transmiten un interés genuino en documentar las imágenes del nuevo mundo con una curiosidad científica. Von Guérard provenía de la prestigiosa escuela de Düsseldorf que formaba a sus alumnos en el estudio minucioso de la naturaleza, promoviendo el trabajo al aire libre y dotándoles de una maestría técnica en la reproducción de vegetación y especialmente de formaciones geológicas; enseñanzas que se entrecruzaron con los famosos escritos de Alexander von Humboldt.

La pintura de paisaje de la colonia respondía en gran medida a las

¹³⁶ En 1991 el gobierno federal creó el Consejo para la Reconciliación Australiana; en 1992 el primer ministro Paul Keating realizó el histórico “discurso de Redfern” en el que por primera vez en nombre del gobierno se reconocieron las injusticias ejercidas contra los aborígenes desde la llegada de los europeos. Sin embargo, la solicitud oficial de perdón a la “generación robada” no se produjo hasta 2008 bajo el mandato de Kevin Rudd.

mismas influencias que la de Estados Unidos. Varios de los pintores del grupo del río Hudson, en Nueva York, estudiaron en Europa y siguieron muy de cerca las técnicas de la escuela de Düsseldorf; retratando con gran precisión el paisaje norteamericano en cuadros de grandes dimensiones que alcanzaron una enorme popularidad en la época. El interés de algunos artistas por plasmar aquellos paisajes sublimes con un rigor casi científico les llevó a unirse a diferentes expediciones, como las de Albert Bierstadt, el “retratista oficial” del Oeste americano, mientras que Frederic E. Church recorrió Sudamérica para conocer personalmente los paisajes que tan apasionadamente recomendaba Humboldt.

A finales de siglo, los paisajes románticos norteamericanos fueron perdiendo peso a favor de un estilo postimpresionista mientras que en Australia el gusto de la colonia se vio influenciada por la exaltación del progreso y el fortalecimiento de la identidad nacional que coincidió con la conmemoración del primer centenario del asentamiento británico. La generación de artistas que sucedió a von Guérard, muchos de ellos ya nacidos allí, buscaban una forma de expresión más personal sin renunciar a su vínculo con la naturaleza. La creación, en 1901, del estado federal de Australia reafirmó estas emociones y el sentido de identidad que se expresan visualmente a través de una perspectiva privilegiada sobre la naturaleza, proporcionando una sensación de lejanía y al mismo tiempo de familiaridad con ella.

La consolidación del paisajismo australiano como icono de una joven nación independiente, portadora de unas profundas cualidades morales se oponía a la sabiduría milenaria del *Country*. Las pinturas de escenas costumbristas muestran a los colonos desarrollando actividades propias de una granja, en un terreno deforestado y con la visión del *bush* (la naturaleza salvaje) en último plano, fuera de los límites de la granja, dando una imagen idílica e íntima del hombre que ya ha humanizado el territorio y vive en su pacífico reducto

de civilización. Un siglo más tarde, se produjo una revisión de los paisajes sublimes de von Guérard, cuya detenida observación de la naturaleza está en línea con la toma de conciencia del cambio climático. La meticulosidad de sus paisajes ha proporcionado una valiosa información, tal vez inadvertidamente por parte del artista, sobre los métodos aborígenes de gestión del territorio y especialmente cuando en los años 90 el ministerio de medioambiente del estado de Victoria se basó en el cuadro *Tower Hill* (fig. 15), como fuente de documentación para restaurar la vegetación autóctona degradada de aquella zona.

La modernidad acabó con el vínculo idílico del hombre blanco frente al *bush* y destapó la visión, también real, de un entorno natural inhóspito, abrumador, habitado por gente inadaptada. La obra de Sidney Nolan, Russell Drysdale y Albert Tucker escenificó la alienación del hombre urbano ante la naturaleza a la vez que se daban



Fig. 15 - Eugene von Guérard, *Tower Hill*, 1855, óleo sobre tela. Colección de la Warrnambool Art Gallery. Depósito del Departamento de Medioambiente, Suelo, Agua y Planificación de Victoria. Donado por Miss Effie Thornton, 1966. Foto: cortesía de Warrnambool Art Gallery.

los primeros signos de reconocimiento del sufrimiento y marginación de la población indígena. En aquellos mismos años, desde puntos de vista totalmente dispares, los paisajes urbanos de Grace Cossington-Smith y la fotografía vanguardista de Max Dupain consolidaron la existencia de una generación de artistas ya nacida y educada en una nación independiente que encuentra sus referentes en un estilo de vida urbano y, siempre, muy cercano a la naturaleza.

El interés del arte por el medioambiente desde un punto de vista reivindicativo surge en paralelo a los movimientos sociales y ecologistas de la década de los 70¹³⁷. El *Land Art* y las obras *site-specific* en la naturaleza no tuvieron tanta fuerza como en Estados Unidos. La intervención de Christo y Jeanne-Claude en el verano de 1968-9 empaquetando un tramo de costa cerca de Sídney (fig. 16) fue un evento aislado pero considerado decisivo por la crítica australiana en el rumbo que iban a tomar a partir de ese momento los artistas llamados medioambientales. La experiencia en directo de una obra de *Land Art* abrió la veda a experimentar con la hibridación, pero al mismo tiempo dio lugar a un debate ecológico y la sala de exposiciones fue, y sigue siendo, el territorio propio de las instalaciones que hablaban de naturaleza. En los años 80 un arte indígena renovado fortaleció esta tendencia cuando, de la mano de una serie de comisarios de ascendencia aborígen, dio el salto desde las salas de etnografía a las de arte contemporáneo y por fin consiguió deshacerse de la etiqueta excluyente de la artesanía. La pintura, hasta entonces el medio esencial en el que se expresaba su cultura, dio paso a la instalación y al uso de otros formatos y materiales propios del arte “blanco”. El ámbito de las

137 En la década de los 60 y 70 los principales eventos en defensa de los derechos civiles y del medioambiente tuvieron lugar en Sídney. Algunos ejemplos que tuvieron gran influencia en todo el país fueron, por una parte, los *Green Bans* de los años 1970-74, durante el periodo de desarrollo urbanístico salvaje de la ciudad, una forma de activismo medioambiental por parte de los sindicatos de trabajadores de la construcción que se declaraban en huelga para no participar en aquellos proyectos que perjudicaran el medioambiente o el patrimonio histórico de la ciudad; por otra parte, en 1972, *La Black Moratorium* fue un movimiento sociopolítico que culminó en una multitudinaria marcha en defensa de los derechos civiles y territoriales de los aborígenes.



Fig. 16 - Christo y Jeanne-Claude, *Wrapped Coast - One Million Squared Feet*, Little Bay, 1968-69. Foto: Kaldor Art Projects.

exposiciones se convirtió en una plataforma desde la que difundían su preocupación sobre el medioambiente y la reivindicación de territorios y leyes comunitarias que les resituaba en el contexto de la sociedad australiana¹³⁸. El fenómeno del reconocimiento del arte indígena contemporáneo produjo un doble efecto. Por una parte, ha sido interpretado por la crítica como un detonante para los artistas no indígenas, para hablar de temas relacionados con el medioambiente, o al menos, para normalizar la presencia de objetos no artísticos en las exposiciones. Por otra parte, precisamente a causa de este empoderamiento del arte aborigen, se ha reconocido cierto grado de aprensión por parte de los artistas de origen europeo a reivindicar lo natural en sus obras.

138 En 1984, la exposición *Koori 84* en un centro de arte contemporáneo de Sidney y la creación de un importante premio nacional exclusivo para artistas aborígenes marca la fecha en la que se institucionaliza el llamado “arte aborigen” contemporáneo. En 1993-1994, la exposición *Atjara. Art of the First Australians* itineró en Europa donde por primera vez se mostraron obras de artistas aborígenes dentro de tres importantes museos de arte contemporáneo: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Alemania), Louisiana Museum of Modern Art (Dinamarca) y Hayward Gallery (Inglaterra).

6.2 Janet Laurence. Vocabulario para una estética nueva

La memoria de los materiales, la ecología y la excepcionalidad de la naturaleza en Australia son temas recurrentes en la obra de Janet Laurence desde el inicio de su carrera. Durante la época en la que trabajó como profesora de pintura en una escuela itinerante, la posibilidad de desplazarse en avioneta a lugares remotos donde se encontraban sus alumnos supuso el descubrimiento de su paisaje nativo desde las alturas, una visión que marcó su trayectoria como ya sucedió con Robert Smithson y otros artistas a los que esta nueva perspectiva influyó en su forma de trabajar en la naturaleza. A finales de los años 70, la experiencia de vivir en Europa le proporcionó la perspectiva necesaria para aprehender la compleja actitud aún prepotente de los australianos en pleno siglo XX frente al territorio desconocido que había dominado con métodos europeos.

En el verano de 1968-1969, Laurence vivió la conmoción que produjo la intervención de Christo y Jeanne-Claude en Little Bay con *Wrapped Coast - One Million Squared Feet* en el ambiente artístico de Sídney, pero fue durante una residencia en Estados Unidos a principios de los años 80 cuando tuvo la oportunidad de ver las grandes instalaciones y los *environments* de otros artistas americanos que le impulsaron a experimentar con las formas y el tratamiento de los materiales. Con la perspectiva del tiempo, la artista reconoce el impacto que le causó la experiencia en primera persona de las grandes intervenciones del *Land Art* desde el punto de vista de la experimentación con nuevas técnicas y lenguajes; pero condena su falta de posicionamiento político ante la situación del medioambiente¹³⁹, algo que diferencia sustancialmente a los artistas de entonces y a los de ahora. Las protestas de los activistas que habitualmente acompañan a las obras de Christo y Jeanne-Claude a lo largo de los años, dice, son un altavoz para la

139 "We can't deal with the earth apolitically, we can't, I don't think, anymore". (Llull, 2014:51).

protección del medioambiente. “Afortunadamente, desde los años 60 los propios artistas han ido adquiriendo conciencia del impacto de sus obras y con ella su lenguaje ha evolucionado”¹⁴⁰.

En la obra de Laurence, la década de los 90 está marcada por la introducción de materiales naturales y de la instalación como el medio más adecuado para facilitar la inmersión del espectador. La influencia de Beuys era más evidente entonces; principalmente en la selección de los materiales como activadores de la memoria. Los sonidos también tenían un papel muy relevante. En 1991, *Breathing* y *Forensic* fueron las dos primeras instalaciones con estas características. En la primera, creó un espacio delimitado por paredes hechas con balas de paja y obligaba al espectador a transitar por el estrecho pasillo formado entre estas paredes y los abrevaderos del antiguo establo donde tenía lugar la exposición. El tacto inevitable con las balas y los abrevaderos junto al sonido de cascos de caballos que irrumpía de vez en cuando desde el interior de la “sala” de paja reforzaba el recuerdo de lo que fue este espacio en otros tiempos. *Forensic* (fig. 17) ahondaba en la memoria de los materiales y en su transformación después de la muerte: restos de pelo de animal, cenizas, de nuevo paja y radiografías anatómicas que proporcionaban imágenes de lo que normalmente no es visible en la vida cotidiana. Cada uno de estos elementos estaba dispuesto en cajas herméticas empotradas en la estructura del edificio, un antiguo embarcadero industrial, con una de las caras transparente que permitía observar el material pero no tocarlo, una característica que la artista repite con matices en la mayoría de sus obras.

Desde aquellas dos instalaciones, su trayectoria ha ido evolucionando en paralelo a un mayor compromiso con la naturaleza y ha desarrollado el recurso de la memoria como un hilo conductor en sus obras. Laurence escenifica repetidamente la oposición cultura *vs.* naturaleza

140 MERRILLEES, Dolla S. (2012) “An Interview with Janet Laurence”, en *After Eden*, catálogo de la exposición, Sidney, SCAF, p. 81.



Fig. 17 - Janet Laurence, *Forensic*, 1991. Vista de la instalación en la Art Gallery of New South Wales, Sidney.
Foto: cortesía Janet Laurence.

a la vez que se autodefine como una activista muy concienciada con la necesidad de replantear nuestro papel en el medioambiente. En cada uno de sus proyectos utiliza lenguajes nuevos para ella, como los de las llamadas ciencias naturales y del medioambiente, los absorbe como si se tratara de cualquier otro proceso o técnica artística. Su nombre como artista y como activista se ha vinculado a las recientes corrientes eco-filosóficas que reflexionan sobre el comportamiento “racional” de las plantas, sobre la moral aplicada a los animales, y la disolución del ser humano en una ética que iguala en derechos a todos los seres vivos, racionales y no racionales¹⁴¹; son corrientes que evidencian que no es nada fácil poner en práctica una alternativa a la perspectiva antropocéntrica. Parecería más preciso ser conscientes de esa medida de lo humano respecto al aquí y ahora y, sin abandonar este enfoque que al fin y al cabo está en nuestra esencia, incorporarlo a un comportamiento más respetuoso y protector del medioambiente. Al respecto, es importante resaltar la importancia de los diferentes

¹⁴¹ En 2015 se publica Janet Laurence. *The Pharmacy of Plants* un ensayo sobre sus obras de temática botánica desde el enfoque de la filosofía de las plantas, geofilosofía y la ontología orientada al objeto; por otra parte, la artista apoya públicamente diversas iniciativas en defensa de los derechos de los animales y la protección de parajes naturales.

enfoques teóricos que buscan elaborar una estética del medioambiente a través del arte en paralelo a una nueva ética que regule nuestras relaciones con la naturaleza, y nuestra responsabilidad ante ella, en el marco de la decadencia de los paisajes y especies.

Formalmente, la instalación es el formato que mejor responde a las intenciones de la artista australiana; la combinación de elementos y perspectivas que “enredan” al visitante cuando se adentra en la atmósfera de la obra, le obliga a adoptar una actitud de observación activa que tiene un efecto más persistente en la memoria. Estos elementos varían en cada instalación y pueden ser juegos de luz y sombra que crean distintos niveles de visibilidad y nos fuerzan a interactuar con la obra enfocando la mirada o el uso de gasas y telas translúcidas que por su fragilidad invitan a moverse con lentitud y a la vez a aproximarse para distinguir lo que se encuentra tras ellas. El espejo también tiene una doble función: a veces ayuda a ver el contorno de un objeto, a veces es un juego visual que convierte al espectador en parte de la obra, un aspecto esencial en el discurso de la artista. Lo mismo sucede con el constante efecto de transparencia en sus instalaciones; la fragilidad que transmiten los materiales transparentes crea un espacio lento y nos invita a movernos con cautela entre los objetos expuestos.

Entre estos objetos, las vitrinas constituyen el elemento más característico de su trabajo y sin ellas, el significado de la obra puede parecer incompleto. Desde que las utilizó por primera vez en la exposición *Stilled Lives* (fig. 18) en el Victoria Museum de historia natural en 2000 están presentes en la gran mayoría de sus instalaciones, pero no funcionan meramente como un recurso expositivo para proteger los objetos más delicados y pequeños. Janet Laurence reconstruye una disposición museográfica tradicional dentro de la sala de un museo real y en sus vitrinas coloca multitud de piezas, desde conchas a minerales pasando por animales disecados,



Fig. 18 - Janet Laurence, *Stilled Lives*, 2000. Melbourne Museum. Foto: cortesía Janet Laurence.

muestras de plantas o imágenes de animales impresas sobre superficies translúcidas. Estos módulos son transparentes por sus seis costados y separan físicamente al espectador de la pieza. Su tacto artificial contribuye a este distanciamiento devolviéndonos la idea original de la función de las vitrinas, la de proteger algo frágil, único.

Laurence coincide con Mark Dion en este uso de la metaficción en los museos. El artista americano lo utiliza como medio para su crítica institucional y para mostrar alternativas a la narrativa oficial que nos muestran las exposiciones y para ello se apropia de las técnicas museográficas y de las taxonomías que integra en sus instalaciones. A diferencia de Mark Dion, que alterna elementos de la naturaleza con el imaginario de las herramientas de estudio de la arqueología y la etnografía, la australiana concibe los museos de ciencias naturales como un espacio para la memoria, como un depósito de cadáveres que almacena las pérdidas presentes -y futuras, en forma de especies amenazadas- que va acumulando la naturaleza a medida que el hombre avanza en su destrucción.

La estética de los gabinetes de curiosidades del siglo XVII también está muy presente en la disposición de los objetos. La propia artista reconoce esta conexión y su atracción por la estética de los museos pequeños con colecciones históricas de etnografía y de ciencias naturales¹⁴². Aunque con unas intenciones totalmente distintas; aquéllos celebraban las maravillas de la naturaleza recién descubierta, el poder del hombre que era capaz de llegar y dominar esos lugares hasta el momento desconocidos de donde se llevaban especímenes custodiados como auténticas joyas. Los gabinetes de Laurence, por el contrario, custodian los últimos ejemplares de estas maravillas que están a punto de desaparecer, algunos, de hecho, ya no existen y sólo tenemos su recuerdo a través de fotografías, esqueletos o ejemplares

142 Merrillees, óp. cit. p. 81. Traducción propia.

disecados. Otros recursos museográficos que nos recuerdan a los antiguos museos de ciencias naturales son los especímenes expuestos en botes de formol con su etiqueta identificativa o las ilustraciones de botánica con sus taxonomías, detalles que evocan gestos antiguos pero que siguen presentes en los museos de hoy como indicadores del tiempo. Es la escenificación de la cultura frente a la naturaleza, cada uno de los elementos de la instalación nos recuerda la imposibilidad de pensar en ella al margen de las proyecciones culturales que le asignamos¹⁴³.

Todos los objetos de la instalación están dispuestos en una escenografía envolvente. Las gasas, las fotografías, los juegos de luces y sombras contrarrestan el distanciamiento impuesto por las frías vitrinas. Las fotografías están impresas sobre material de radiografía o sobre metacrilato o cualquier otra superficie transparente de manera que la conexión visual con los demás objetos no se vea obstaculizada. En algunos montajes, estas imágenes muestran animales en peligro de extinción captados por cámaras ocultas en reservas naturales, a veces son primeros planos casuales del animal que se ha detenido a husmear despreocupadamente la cámara, otras veces son imágenes hechas desde un plano corto contrapicado, señal de que la cámara está en el suelo oculta entre la vegetación, con la figura del animal casi fuera de encuadre que darían una sensación de estar observándolo directamente si no fuera porque los colores están manipulados, en negativo, y nos acercan más a una imagen fantasmagórica, irreal. En ocasiones, también incorpora vídeos manipulados; el movimiento se ha ralentizado de manera que podemos observar un parpadeo de un oso panda prolongado durante cinco minutos al mismo tiempo que los sonidos que produce están distorsionados y se asemejan a un largo lamento, produciendo una sensación inquietante.

143 "A type of Wunderkammer based on the idea of a natural history museum in our time of ecological crisis", declaración de la artista en el catálogo de la exposición *Animate/Inanimate*, Tarrawarra Museum of Art, 2013, p xx.

La obsesión de la artista con los elementos de la naturaleza se entrelaza con su interés por el espacio y la forma. Los especímenes recopilados y animales disecados de su colección personal o procedentes de museos de historia natural se intercalan con impresiones tridimensionales de células en procesos biológicos, ecografías y utensilios de laboratorio como tubos de ensayo, embudos, matraces, pipetas o tubos conectores. Con ellos Laurence crea una estética de curación o reanimación del entorno natural. Intentamos entender por qué una rama tiene dos fragmentos unidos por una gasa, por qué hay un puñado de tierra roja en uno de los matraces o qué destila ese tubo sobre un fragmento de coral blanqueado. Una especie de laboratorio alquímico donde las plantas secas, los animales inertes, los minerales extinguidos esperan con la esperanza de ser resucitados. La primera impresión que nos produce el conjunto es una de orden, de cierta calma por la monocromía de los objetos que se convierte en inquietud tras una mirada más atenta de los detalles. O en compasión, como la que podemos sentir al recorrer el pasillo de un hospital silencioso y atisbamos a través de las puertas entreabiertas las vidas pendientes de un hilo que habitan cada habitación.

Janet Laurence se adhiere a la idea de que el arte tiene el poder de configurar nuestra visión del mundo y en la gran responsabilidad que esto conlleva. Frente al bombardeo continuo de noticias y datos sobre el cambio climático, el calentamiento del planeta y la desaparición de especies al que estamos sometidos en la actualidad, ella ha optado por inducir al espectador a una observación detenida de sus instalaciones, a recorrerlas en diferentes sentidos una y otra vez en el silencio de una sala de un museo, sea éste de arte o de historia natural, una propuesta un tanto paradójica en una era en que los museos se han desmarcado del carácter sagrado que se les otorgó en el siglo XIX. Esta experiencia espacial e íntima con la obra es necesaria para despertar nuestras emociones que están entumecidas, afirma, incapaces de asimilar tanta información.

Creo que el arte es el lugar apropiado para hablar de todo lo que es relevante en nuestro tiempo. Fíjate en el papel del arte antiguamente en la religión. Ahora tenemos otras creencias, estamos informados sobre los procesos de la naturaleza, sobre el delicado equilibrio del planeta a causa del hombre y la amenaza sobre la vida en general. [...] La mayoría de los debates políticos sobre cambio climático no contribuyen a un entendimiento de lo que sucede desde un punto de vista emocional. Mi trabajo más reciente aspira a establecer una relación más íntima con este problema. (Llull, 2014: 47)¹⁴⁴. Traducción propia.

El recurso a la religión como analogía no es algo nuevo cuando se habla de arte y medioambiente. Smithson ya se lamentó en 1969 de aquella actitud casi fundamentalista de los ecologistas que interfería en los proyectos de *Reclamation Art*. La naturaleza, afirma Timothy Morton, es un término resbaladizo con numerosas metonimias que sirven a diferentes ideologías y creencias, y todas ellas comparten un mismo significado subyacente: lo que es “natural” es lo que está dentro de la norma¹⁴⁵, y esto lo equipara a una forma de autoridad suprema. Medio siglo después de Smithson, Janet Laurence invoca al arte medioambiental para desempeñar un papel similar al del arte religioso. No es la única, como veremos en el capítulo 7, las comparaciones entre la conciencia ecológica y la religiosa fomentada por el arte están en la base del nuevo discurso estético y filosófico.

La mayoría de teorías con las que se ha vinculado la obra de Janet Laurence se desarrollan en un contexto de decadencia en el que la degradación del medioambiente ha llegado a un callejón sin salida a menos que la humanidad cambie radicalmente su comportamiento.

144 I really think that art is the place to talk about anything relevant. Look what art did for religion. We don't believe in the same gods now, but we know about processes of nature, the delicate balance of the planet, and man's threat to it and thus to life in general [...] Most political discussions about climate change remove people emotionally from what it is and what it really means. My recent work attempts to bring us into an intimate experience with it”.

145 MORTON, Timothy (2007) *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge Harvard University Press, p. 14.

El vocabulario de una estética adaptada a la nueva percepción del medioambiente tiene que incluir términos negativos como extinción, deforestación, contaminación, calentamiento global así como aspectos positivos que hablen de empatía, biofilia, ecocentrismo. Un vocabulario para la estética que responda también a una ética actualizada, que se ocupe de las nuevas situaciones y actores que surgen como consecuencia del declive medioambiental.

Estética del descarriado

Los refugiados climáticos, las especies amenazadas, los efectos de la minería y los monocultivos a gran escala ocupan un papel cada vez más importante en el pensamiento ecológico. En la presentación de la videoinstalación *Exit*, Paul Virilio habla de la incorporación del clima como principal causante de los mayores desplazamientos de población en el siglo XXI¹⁴⁶. Este nuevo escenario y sus actores tienen consecuencias a todos los niveles, político, económico y cultural, y exigen una actualización de las teorías que enfrentan cultura y medioambiente en la estética y también en la ética.

Barbara Creed pone de relieve la importancia de la figura del “descarriado”, el *outsider*, como punto de partida para una nueva ética de la naturaleza. El ser descarriado, es un apátrida, ha vivido entre dos mundos y no pertenece a ninguno de ellos. Es el que está fuera de la norma y su existencia nos ayuda a configurar nuestras propias fronteras. Recordando las reflexiones de Morton sobre qué es lo natural dice que, cualquiera que sea su significado, tiene fuerza de

¹⁴⁶ *Exit* formó parte de la exposición *Native Land. Stop, Eject* organizada por la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain en 2008 en París. Comisariada por Paul Virilio y Raymond Depardon, la exposición ofrecía dos visiones contrapuestas de nuestra vinculación a la tierra nativa como seña de identidad en una era en la que se producen las mayores migraciones de toda la historia de la humanidad. La videoinstalación, que desde 2009 está itinerando por todo el mundo, visualiza datos de las corrientes migratorias del planeta en los últimos años, entre las que se encuentran las originadas por las catástrofes medioambientales, tanto naturales como las antropogénicas. Los datos procedentes de más de un centenar de fuentes oficiales se actualizan periódicamente.

ley, es la norma a partir de la cual se miden las desviaciones. Pero en un mundo que cambia radicalmente en un breve periodo de tiempo, con unas fronteras inestables que cuestionan la idea del “hogar”, del orden, ¿cuál es la norma?, ¿dónde están los límites? Existen diferentes formas de estar fuera del orden y el bienestar establecido y las causas también son variadas.

Una figura reciente es la del descarriado antropogénico, que sitúa en un mismo plano a hombres y animales porque ambos han sucumbido a los efectos de la actividad humana entendida en el contexto del Antropoceno. Son seres “sin techo” que han tenido que abandonar sus hogares, su entorno social y familiar a causa de accidentes industriales, vertidos contaminantes, deforestación, inundaciones. Sobreviven en territorios extraños, los últimos en incorporarse a la lista de los no-lugares, como los campos de refugiados o las reservas naturales para animales, lugares a los que no pertenecen pero que al mismo tiempo se han convertido en su hogar, la “nueva norma”. Todos somos potenciales descarriados antropogénicos, por eso Creed se vale de esta figura para reflexionar sobre su ética y se une al debate sobre qué actitud tomar en la relación, tan necesitada de una renovación, del hombre con el medioambiente.

¿Por qué el lenguaje moral no satisface una explicación que justifique la necesidad de proteger el medioambiente y a las víctimas de sus catástrofes? La moral exige una reciprocidad entre seres individuales racionales y aunque hay filósofos que defienden una moral más allá de la reciprocidad, más allá de acuerdos o contratos, el problema viene cuando intentamos aplicar el lenguaje moral a los ecosistemas, o a seres inertes, como por ejemplo a una roca. En el primer caso el argumento para no destruir un ecosistema ya no sería el dolor o el sufrimiento tal y como lo podríamos aplicar a un animal o incluso a una planta, sino la pérdida de biodiversidad, el desequilibrio. En el segundo caso, es difícil establecer cuál es el mal que infligimos a

un ser inorgánico. En la indagación sobre otras razones por las que proteger la naturaleza más allá de la moral hay dos grandes posturas enfrentadas: La que defiende los intereses de los humanos como principal razón para su protección y la que ve en el valor intrínseco de la propia naturaleza el único motivo por el que debemos cuidarla. Sin embargo, seguimos debatiendo entre una actitud antropocéntrica de la que parece que la mayoría estamos de acuerdo en que deberíamos abandonar, y la actitud en el extremo opuesto, que exige eliminar al hombre de cualquier centrismo y conceder prioridad a la vida misma, una situación que, como aclara Marta Tafalla, supondría entrar en la amoralidad de la naturaleza y renunciar a toda individualidad¹⁴⁷.

Se puede plantear, pues, una tercera vía que es la de la apreciación estética. En 1949, el conservacionista Aldo Leopold ya apuntaba la posibilidad de la belleza del paisaje como una de las razones para su protección: “Dejemos de pensar en un uso adecuado de la tierra como una cuestión exclusivamente económica. Analicemos cada aspecto en términos de qué es lo éticamente y estéticamente correcto además de lo que es económicamente apropiado. Algo está bien cuando tiende a preservar la integridad, estabilidad y belleza de la comunidad biótica. Está mal cuando tiende a lo contrario.” (Leopold, 1960: 224-225. Traducción propia).¹⁴⁸ Aunque la apreciación estética es inevitablemente un factor antropocéntrico, si recuperamos el desinterés que Kant señaló como requisito para la apreciación estética podemos tomar distancia para apreciar las cosas por sí mismas y dejar de lado su instrumentalización. En palabras de Tafalla, debilitamos el antropocentrismo sin caer en el radicalismo del biocentrismo.

147 TAFALLA Marta (2005) “Por una estética de la naturaleza: La belleza natural como argumento ecologista”, en *Isegoría*, 32, Madrid, CSIC, p. 219.

148 “Quit thinking about decent land use as solely an economic problem. Examine each question in terms of what is ethically and esthetically right, as well as what is economically expedient. A thing is right when it tends to preserve the integrity, stability, and beauty of the biotic community. It is wrong when it tends otherwise”.

Barbara Creed también propone un modelo estético como vía para desarrollar una nueva ética de la naturaleza que descarte el lenguaje moral. Dada la excepcionalidad del ser humano, es difícil abordar una ética desde la perspectiva de los derechos de los animales. En cambio, una figura desvalida como la del descarriado antropogénico, nos acerca a los animales y nos da la opción de desarrollar una ética basada en la empatía, en la toma de medidas para su protección y en este aspecto, la capacidad del arte de provocar emociones, contribuye a crear conciencia. En su ensayo, la autora analiza una obra de Janet Laurence como muestra de este “reconocimiento empático” tan característico de la artista, que invita a pensar a partir de las emociones más que con potentes declaraciones.

En 2012, Janet Laurence presentó *After Eden*, una gran instalación que consistía en varios ambientes diferenciados como vitrinas o espacios delimitados por paredes de gasa. El espectador podía entrar en algunas de estas células y recorrer la instalación estableciendo conexiones entre los diferentes ámbitos. La cualidad transparente o translúcida de la mayoría de los espacios proporcionaba una unidad al conjunto y una sensación de fragilidad y de evanescencia, la misma sensación que producían los animales presentes en los diferentes ambientes, animales en peligro de extinción o ya extinguidos, a través de ejemplares disecados o de proyecciones de vídeo junto a diferentes objetos como especímenes de minerales y plantas, espejos, fotografías de animales intervenidas y el habitual material de laboratorio. Como si se tratase de un museo de la extinción, cada espacio tenía un título evocativo de sufrimiento o peligro en el contexto del mundo animal como “Abandonado”, “Desorientado”, “Vendido”, “Amor y extinción” o “Antropoceno”.

El ser descarriado sufre; el dolor crea empatía. En una entrevista realizada con motivo de esta exposición, la artista manifestó su intención de transmitir el sufrimiento de los animales y la necesidad de

un cambio de actitud en nuestras relaciones con el medioambiente:

After Eden no es parte de una campaña por los derechos de los animales, pero sí quiero que sea una voz poderosa que atraiga a la gente a su mundo, permitiéndoles por un momento considerar, empatizar con su bienestar emocional y físico. Es este reconocimiento empático de que los animales tienen sentimientos, el que debería estar en la base de nuestros debates y acciones en nombre de ellos. (Merrillees, 2012:73)

La experiencia física de desplazarse a través de los elementos de la instalación, su observación detenida desde diferentes puntos de vista, el tiempo necesario para asimilar el conjunto, configuran el mensaje, “creo que la experiencia sensorial inicial puede llegar a transformarse en nuestra memoria, por decirlo en otras palabras, arraiga y se materializa” (Merrillees, 2012:74. Traducción propia). Palabras muy en sintonía con la propuesta de Humboldt al mundo del arte de crear dioramas de paisajes naturales:

The spectator, enclosed as in a magic circle and withdrawn from all disturbing realities, may the more readily imagine himself surrounded on all sides by nature in another clime. Impressions are thus produced which in some cases mingle years afterwards by a wonderful illusion with the remembrances of natural scenes actually beheld. (Humboldt, 1849:90-91).

Las imágenes de animales protagonizaban la instalación *After Eden* (figs. 19 y 20). Una gran proyección mostraba primerísimos planos de osos panda a cámara lenta grabados en un centro de conservación en Sichuan, China. En una esquina de la sala, un pequeño espacio dedicado al dingo, uno de los animales más emblemáticos del país cuya supervivencia se encuentra amenazada. La artista ve en su trayectoria menguante un eco de lo que sucedió a principios de s. XX con el tigre de Tasmania. Desde su extinción en 1936 se ha generado un sentimiento popular de nostalgia y de esperanza en que aún existan algunos ejemplares ocultos a la vista del hombre en lo más profundo



Fig. 19 - Janet Laurence, *After Eden*, 2012. Detalle de la instalación. Sherman Contemporary Art Foundation, Sídney. Foto: cortesía Janet Laurence.



Fig. 20 - Janet Laurence, *After Eden*, 2012. Detalle de la instalación. Sherman Contemporary Art Foundation, Sídney. Detalle. Foto: cortesía Janet Laurence.

de los bosques templados de la isla.

En el caso del tilacino, el éxito de la novela *The Hunter* en 1999, que especula con la existencia de un último ejemplar, y que fue llevada al cine en 2011, contribuyó a alimentar el aura de este animal en Australia y, por extensión, a una mayor concienciación del sufrimiento y la soledad de los animales acosados por el hombre. El caso del dingo es paradigmático del fenómeno de la llamada megafauna carismática, aquellos animales que, ya sea por determinadas características físicas, ya sea por su comportamiento, se antropomorfizan fácilmente, estimulan la imaginación y la empatía de la población. Este interés es fomentado por los conservacionistas con el fin de atraer la atención de la opinión pública y lograr financiación para otras causas que realmente necesitan más ayuda. Los medios de comunicación, el cine, la literatura e incluso la divulgación científica han contribuido en las últimas décadas a la difusión del fenómeno de la fauna carismática con documentales, cuentos infantiles y películas de animación, por no hablar de los vídeos de animales salvajes en actitudes sorprendentemente humanizadas que inundan las redes sociales. Elefantes, jirafas, tigres, osos panda y los marsupiales australianos no son necesariamente los más desvalidos en la cadena trófica, ni su desaparición tendría tanta repercusión en el entorno como la de los corales o la de cualquier insecto que habita el biotopo de un tronco caído en el bosque. Hablaremos de ello más adelante. Consciente de ello, Janet Laurence no limita su temática a estos animales, también realiza instalaciones en el ámbito de la botánica y la ornitología.

Solastalgia

El sentimiento de abandono y el desplazamiento son dos características esenciales del humano descarriado, ese que habita entre dos no-lugares cuando, forzado a huir de un lugar con el que ha perdido todo tipo de vínculo, es rechazado en el destino anhelado. Pero existe otro

matiz del descarriado antropogénico; el que se siente amenazado en su propia casa, la persona que sufre a pesar de no verse obligada a abandonar su hogar porque el paisaje en el que ha vivido toda su vida ha cambiado tanto que siente que ya no pertenece a él. “La memoria es muy lenta, o demasiado fiel, y la historia demasiado rápida”, este desequilibrio expresado en palabras de Marc Augé¹⁴⁹ provoca un inquietante desasosiego en quien lo vive en primera persona. En la última década, este sentimiento ha sido analizado desde unos parámetros filosóficos y psicológicos bajo el nombre de “solastalgia”, que explica el impacto que los cambios en el paisaje producen sobre sus habitantes. El territorio australiano ha sido el campo de estudio idóneo para desarrollar esta teoría porque allí se encuentran los tres ámbitos donde se puede producir la ruptura traumática en las relaciones del hombre con su entorno: las comunidades indígenas en las que una modificación del paisaje lleva implícito una pérdida de identidad cultural, los grandes ecosistemas amenazados por el cambio climático y la transformación artificial del paisaje causada por la minería.

En 2003 el filósofo medioambiental Glenn Albrecht proponía crear un nuevo vocabulario para describir los estados de salud relacionados con la destrucción del medioambiente, el calentamiento del planeta y el cambio climático. En inglés, como en español, hay palabras que sirven por igual para referirse al medioambiente o a un estado de ánimo. Por una parte, “desolación” tiene cabida en el contexto de un paisaje o en el de un estado de ánimo. Por otra, “solaz” (del latín *solacium*, consuelo) se refiere tanto al confort como al consuelo que una persona recibe en momentos difíciles y también al efecto reconfortante ante la visión de un paisaje. Cuando el entorno en el que se vive ya no proporciona solaz, provoca un estado de desolación, provoca dolor o angustia (en griego *algia*). Basándose en estos dos términos, Albrecht definió el

149 AUGÉ, Marc (2009) “Paysages planétaires” en VIRILIO, Paul et ál. *Terre Natale. Ailleurs Commence Ici*, Arlés-París, Actes Sud-Fondation Cartier pour l’Art Contemporain, pp. 120. Traducción propia.

concepto de “solastalgia”: la nostalgia del hogar que uno siente a pesar de seguir viviendo en él. Otra etimología que no se debe descartar en ambos idiomas y que consideramos se adecua mejor al contexto es *solum* (“suelo”, en el sentido de territorio) y *solium* (*soil*, que en inglés significa “tierra natal” en su segunda acepción).

Albrecht propone usar la palabra como una actualización de la palabra “nostalgia”, que hace referencia a la añoranza de un hogar lejano o de un tiempo pasado, mientras que solastalgia tiene un matiz geográfico muy preciso; describe el sufrimiento psicológico causado por la pérdida, o ante la imposibilidad de encontrar solaz en el estado en el que se encuentra el entorno de su hogar.

La solastalgia, a diferencia de las dimensiones espacial y temporal dislocadas de la nostalgia [...] Es el dolor que se experimenta cuando se reconoce que el lugar donde uno reside y al que ama está asediado (por la desolación física). Se manifiesta en el ataque al propio “sentido de lugar”, en la erosión del sentido de pertenencia (identidad) a un lugar en particular y en una sensación de malestar (desolación psicológica) por su transformación. Es un intenso deseo por mantener el lugar donde uno reside en un estado que siga aportando confort o solaz. [...] Es la “experiencia en vivo” de la pérdida del presente. (Albrecht, 2005:48).

Los factores que provocan solastalgia pueden ser naturales (inundaciones, incendios, sequías) o antropogénicos (los causados directamente por el hombre como guerras, minería o la especulación inmobiliaria entre otros) y son transformaciones percibidas en directo por el individuo en su propio entorno vital que anulan su sentido tanto personal como comunitario de identidad, pertenencia y control. Un diagnóstico de solastalgia se basa en reconocer el grado en el que el sufrimiento de un individuo o comunidad está conectado con la pérdida de vinculación a un lugar.

Los artículos recientes de ecopsicología en revistas científicas que reconocen la solastalgia como una enfermedad “psicoterrática” contribuyen a la creación de medidas para ayudar a la gente que la padece. Desde una perspectiva humanista, Albrecht añade que la cooperación y la solidaridad entre comunidades de afectados y no-afectados son esenciales para superarla además de intentar minimizar en la medida de lo posible el impacto en el área devastada. En este aspecto es donde el arte medioambiental tiene un papel como divulgador de la solastalgia en la sociedad, a menudo trabajando con las propias comunidades afectadas, tratando de reestablecer la comunicación con su paisaje a través de nuevos itinerarios. En los años 90 el artista actuaba como un director de proyecto de reparación de paisajes desolados en el que participaban grupos de profesionales y comunidades afectadas, aportando cada uno su parcela de conocimiento para la restauración del entorno, que era el verdadero protagonista. El arte que habla del medioambiente en el siglo XXI, el “arte de la solastalgia”, se centra en la parte humana que también es paisaje y que ha perdido su vinculación con él como consecuencia de su deterioro. Más que una reparación psicológica, el arte pretende crear empatía, informar para desencadenar reflexiones y, en el mejor de los casos, acciones.

En una exposición titulada *Art from Solastalgia - Life in your Hands* que itineró por Australia en 2012, diez artistas realizaron obras *site-specific* relacionadas con los diferentes contextos en los que se manifiesta la solastalgia; desde las pequeñas dimensiones de un grupo aborígen en una isla del estrecho de Torres hasta los miles de hectáreas devastados por la industria minera en el idílico Hunter Valley en New South Wales, pasando por las zonas suburbanas afectadas por la contaminación acústica de un aeropuerto. Los incendios, la generación perdida de niños aborígenes y las consecuencias de la agricultura de monocultivo a gran escala también estuvieron presentes en la exposición dando una idea de los muchos ámbitos en los que

se puede producir la solastalgia. Una instalación de Janet Laurence abordó la situación de las tortugas marinas en la Gran Barrera de Coral. Las tortugas marinas están presentes en los mitos de creación de los pueblos aborígenes costeros y aún en la actualidad mantienen un papel importante como seña de identidad de algunas comunidades que durante generaciones han tenido la responsabilidad exclusiva de su pesca. La artista realizó una estancia en el Instituto Australiano de Ciencias Marinas y se entrevistó con científicos del parque marino de la Gran Barrera de Coral. El enfoque de *Stranded* se centró en los equipos humanos que trabajan por evitar la desaparición de unos animales que han sobrevivido en la tierra millones de años y sólo en los últimos 100 se enfrentan a una cercana extinción a causa de las acciones humanas que afectan a su ecosistema.

Cada artista tuvo la oportunidad de trabajar con el grupo de afectados o con la gente implicada en buscar soluciones al problema. Las obras se crearon específicamente para formar parte de una exposición itinerante por varios centros de arte públicos del país. No se realizó ninguna intervención en los territorios afectados que dejara una marca permanente y sólo en un caso el artista organizó una actividad de carácter social con la participación de la comunidad. Tampoco se expusieron objetos, fragmentos de naturaleza o fotografías procedentes de acciones realizadas en el exterior como en las primeras exposiciones de *Earth Art* en Estados Unidos a principios de los 70. Los artistas de ambas exposiciones tenían intereses totalmente dispares en su aproximación a la naturaleza porque ambos respondían a un contexto muy determinado de su época. Los primeros experimentaban, observaban hasta dónde podían llegar manipulándola paralelamente al momento de desarrollo industrial y tecnológico que se vivía; los artistas de *Solastalgia* informan, denuncian, proponen soluciones a estas intervenciones que apenas 40 años más tarde han llevado al medioambiente a un punto que los científicos ya califican de no retorno.

6.3 *Deep Breathing. Resuscitation for the Reef* (París - Sídney, 2015-6)

La Gran Barrera de Coral es la mayor zona coralífera del mundo, un inmenso organismo vivo de 344.400 km², una superficie similar a la de Italia. Declarada Patrimonio de la Humanidad en 1981, es el ecosistema más rico en biodiversidad de cuantos se conocen y tiene un importante papel en la protección de las costas. La Gran Barrera es la principal atracción turística del país con un promedio de 2 millones de visitantes al año y deja unos beneficios de más de 5.500 millones de dólares procedentes del turismo y la pesca¹⁵⁰. El aumento de temperatura del océano y su acidificación han provocado desde 1998 varias fases de blanqueo del coral que se reproducen a intervalos cada vez más breves y ya han afectado irremediablemente a la mitad de la barrera. A pesar de los niveles de protección que la rodean, las sustancias contaminantes que arrastran los ríos procedentes de la agricultura intensiva y la minería también perjudican directamente al ecosistema. La barrera de coral ejemplifica la crisis medioambiental que vive el planeta y la dificultad que aún existe para mantener una agenda de acciones sostenibles en el sector económico e industrial de un país desarrollado, potencialmente el que más recursos tiene para liderar iniciativas que respeten el medioambiente. La investigación actual predice que los corales serán el primer ecosistema que desaparecerá a causa del cambio climático en algo menos de un siglo¹⁵¹. El deterioro de la Gran Barrera de Coral es una cuestión nacional de alcance mundial, afecta a la opinión pública en la misma medida que lo hacen las amenazas que se ciernen sobre otros símbolos del país como el dingo o el diablo de Tasmania. La barrera también es carismática a su manera, es percibida como un monumento natural

150 SHUETRIM, Charlie (2013) *Lizard Island Research. A Partnership*, Sídney, Lizard Island Research Foundation, p. 63.

151 SHEPPARD et ál. (2009) *The Biology of Coral Reefs*, Oxford, Oxford University Press. Citado en KOLBERT, Elizabeth (2014) *The Sixth Extinction*, Londres, Bloomsbury, p. 130.

de gran valor estético además de su importancia ecológica como protectora de las costas.

En 2014-2015 Janet Laurence inauguró el programa de artistas residentes en el Australian Museum de ciencias naturales en Sídney. Durante ese tiempo desarrolló su investigación con los especímenes de la colección de malacología y realizó una estancia en la estación científica que el museo gestiona en Lizard Island, situada al norte de la barrera. En la isla grabó vídeos y tomó fotografías submarinas; siguió de cerca las investigaciones científicas sobre la resiliencia de los corales; conoció el “hospital” donde se observa la evolución de las especies afectadas por el blanqueo y fue puesta al día sobre los diferentes estudios que intentan descifrar papel del color en la vida del arrecife como indicador de salud y como instrumento de comunicación entre especies. Al observar el trabajo de los científicos en sus laboratorios la artista reconocía patrones de su propio trabajo como artista.

Tuve la oportunidad de observar la metodología de cada científico y entender cómo trabajan para encontrar el modo de explicar su investigación en su propio lenguaje, igual que hacemos los artistas. También somos muy parecidos en esa increíble motivación e interés personal. Los científicos, al igual que los artistas, aman lo que hacen y cuanto más trabajan más comprometidos están. Sin embargo, creo que como artista tengo acceso a una audiencia diferente de la de los investigadores y puedo trasladar el material que se trata en el mundo científico a un escenario más público. Para ello, tengo que hacerlo más accesible, comunicar de un modo más entretenido, menos didáctico y más poético. Yo creo que a veces el público en general está desconcertado ante la información científica, especialmente cuando se habla de cambio climático. (Australian Museum, 2016). Traducción propia..

Para trasladar esta información a la esfera pública del museo, Janet Laurence tomó la metáfora del hospital para despertar la empatía

del espectador hacia cada una de las criaturas que puebla el arrecife. “Todos los seres humanos hemos vivido alguna vez la experiencia del hospital, que puede ser de tristeza y de esperanza al mismo tiempo. En mi obra quiero comunicar la gravedad de la situación en la Gran Barrera pero también, a través del lenguaje médico, transmitir confianza en su recuperación” (Laurence, 2016). La artista tradujo a su propio lenguaje los “cuidados intensivos” de los que fue testigo en Lizard Island. El material de laboratorio que utiliza habitualmente se dispuso de manera que hiciera referencia a diferentes acciones destinadas a la reanimación del arrecife. Los elementos naturales estaban agrupados en *assemblages* según su “estado vital”. Por ejemplo, esqueletos; especímenes de conchas ordenadas por tamaños; fragmentos de coral blanqueado conectados a tubos que les inyectaban el color procedente de otro artefacto; organismos “muertos” envueltos en gasa; termómetros que controlan la temperatura del agua; especímenes en tarros de glicerina. Junto a las vitrinas donde se encontraban todos estos elementos se proyectaban vídeos con imágenes subacuáticas manipuladas.

He creado conscientemente una atmósfera de Wunderkammer para diferenciar mi exposición de especímenes del resto del museo, donde habitualmente están dispuestos para la observación individualizada. Mi intención era transmitir una sensación de interconexión entre todas las especies, tal y como sucede en el ecosistema de la Gran Barrera de Coral. (Entrevista con la artista, 23/5/16). Traducción propia.

La instalación se presentó en 2015 dentro del programa *Artists 4 Climate* que se desarrolló en paralelo a la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático en París (COP21). De los 14 artistas invitados, la artista australiana fue la única que escogió un museo tradicional para su exposición, concretamente, la emblemática gran galería de la evolución del Muséum National d’Histoire Naturelle. También se expuso un vídeo en el acuario tropical de la Porte Dorée

perteneciente al mismo museo.

Cada año, el marco político de la cumbre del clima se convierte en el centro de atención mediática y durante unos días las iniciativas artísticas consiguen una proyección solamente comparable a la de la Bienal de Venecia. La COP21, además, será tristemente recordada por los atentados simultáneos que sufrió París en diferentes puntos de la ciudad unas semanas antes de su inicio. Las acciones que estaban programadas en el espacio público fueron canceladas y algunas obras tuvieron que ser reubicadas por razones de seguridad. La exposición de *Deep Breathing. Resuscitation for the Reef* no se vio alterada, se presentó y permaneció expuesta al público en las fechas previstas. Esta exposición constituye un ejemplo del intersticio del museo, esto es, aquel espacio donde las ideas y las relaciones mantienen un ritmo diferente al del mundo exterior.



Fig. 21 - Janet Laurence, *Deep Breathing. Resuscitation for the Reef*, 2015. Muséum National d'Histoire Naturelle, París. Foto: cortesía Janet Laurence.



Fig. 22 - Janet Laurence, *Deep Breathing. Resuscitation for the Reef*, 2015. Detalle de la instalación. Muséum National d'Histoire Naturelle, París. Foto: cortesía Janet Laurence.



Fig. 23 - Janet Laurence, *Deep Breathing. Resuscitation for the Reef*, 2015. Detalle de la instalación. Muséum National d'Histoire Naturelle, París. Foto: cortesía Janet Laurence.



Fig. 24 - Janet Laurence, *Deep Breathing. Resuscitation for the Reef*, 2016. Australian Museum, Sídney. Foto: cortesía Janet Laurence.

7

Mark Dion

En ese capítulo repaso la obra del artista estadounidense Mark Dion. En primer lugar, analizo la relación de su obra con la de artistas precedentes como Marcel Broodthaers, Joseph Beuys y Hans Haacke en el ámbito de la crítica institucional. También reviso el análisis que Miwon Kwon ha realizado sobre los aspectos *site-specific* de sus acciones y a la luz de los textos de Hal Foster sobre las apropiaciones de otros campos de estudio como el archivo o la arqueología. En el segundo apartado, trazo un mapa de los múltiples temas que abarca su obra y, por tanto, sus múltiples lecturas. Finalmente, realizo un análisis pormenorizado de la instalación *Seattle Vivarium*.

7.1 El artista y sus múltiples personalidades

Mark Dion se declara ultraconservador en materia de museos¹⁵². Esta contundente afirmación resume una obra compleja, cargada de dobles sentidos, referencias y asociaciones con las que el artista cuestiona y subvierte el lenguaje expositivo del museo contemporáneo. Las contradicciones están presentes en todos los niveles de lectura de su trabajo. Los juegos visuales a base de anacronismos intencionados y los trucos que cuestionan la lógica de los títulos cuando los contrastamos con las piezas son la punta del iceberg de este lenguaje. Indaga en los modelos de exposición de los museos decimonónicos y los gabinetes de curiosidades para darles la vuelta y poner en evidencia los discursos que subyacen a toda presentación. Juega con la disolución de la autoría en los proyectos colaborativos, pero al mismo tiempo su autoridad está más presente que nunca¹⁵³. El artista hace uso de protocolos y metodologías de clasificación, datación e historiografía para luego

152 “When it comes to museums, I’m an ultra-conservative” (Kwon, 1997:17).

153 En una descripción del proyecto *Systema Metropolis* que llevó a cabo en el museo de Historia Natural de Londres afirmó: “Si algo va mal, asumo la culpa, por supuesto. Si hay lagunas en la investigación, me hago responsable. Y si no puedo encontrar algo, acostumbro a fabricarlo” (Traducción propia) en *The Museum Divide: Beyond Institutional Critique* (2014). Disponible en internet (4/4/2017) <http://thenaturalhistorymuseum.org/tv/the-museum-divide-beyond-institutional-critique/> (00:19:52).

cuestionar su aplicación en la interpretación de la naturaleza. Niega el carácter didáctico de su obra, sin embargo, sus instalaciones son fruto de una exhaustiva investigación del lugar y su lectura es indisociable del conocimiento de sus condiciones ambientales y sociales.

Sus influencias son muy variadas y, aparentemente, también contradictorias. Dion es generoso en dar nombres de artistas a los que admira¹⁵⁴, pero en su “panteón” particular se encuentran aquellos que reflexionaron sobre la figura del museo en los años 70 y 80, como Robert Smithson, Marcel Broodthaers, Joseph Beuys y Hans Haacke. Este fue un momento de inflexión en lo que respecta al objeto artístico y su presentación, cuando el auge de la galería comercial, las ferias y bienales dejaban en un segundo plano al museo de arte y el debate ecológico todavía era un tema minoritario en el mundo del arte. Estos artistas, cuya trayectoria hemos repasado en los capítulos 3 y 4, practicaron la crítica institucional desde posiciones ideológicas muy dispares. El uso que hace Dion de los métodos de la biología es equiparable al lenguaje de la mineralogía, la geología y la física en el caso de Robert Smithson con quien comparte una actitud crítica hacia el ecologismo. Mientras Smithson lo menosprecia abiertamente, Dion juega a sacarle los colores ante sus propias paradojas observando que, a lo largo de la historia, las acciones en defensa del medioambiente han ido paralelas a su destrucción desde el mismo momento de las expediciones científicas del siglo XVIII, que coinciden con el inicio de la destrucción del medioambiente de la mano del colonialismo y la industrialización.

Marcel Broodthaers veía en la vocación catalogadora de los museos y las infinitas ramificaciones del arte contemporáneo dos conceptos antagónicos. La figura de la institución ocupó un lugar preeminente en su trabajo a través de *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*

154 En una entrevista con Miwon Kwon da una larga lista de artistas fallecidos y contemporáneos a los que se siente vinculado, en KWON, M. et ál. (1997) Mark Dion, Londres, Phaidon Press, p. 19.

(fig. 25) y es el punto de partida de un modelo de crítica institucional instalada en el propio museo. Entre 1968 y 1972 Broodthaers desempeñó diferentes cargos un museo ficticio que fue recreando en ferias, galerías y museos. El lenguaje surrealista del Departamento de las Águilas y sus diferentes secciones donde mezcla de un modo desconcertante conceptos de arte moderno y gestión de museos con la iconografía del águila, ponen de manifiesto el poder de los convencionalismos en la definición del objeto artístico. Por las mismas fechas, Joseph Beuys reclamaba un museo integrador de un concepto más amplio de la cultura, siguiendo el modelo de la universidad, que promoviera la creatividad en todas las áreas de conocimiento y en el que el arte fuera uno más de sus ámbitos. Excepto en casos aislados que respondían a iniciativas personales de sus gestores, Beuys no veía que su amplia propuesta artística, que incluía pedagogía, activismo político y ecológico, tuviera cabida en la estructura del museo actual, subordinado como estaba a intereses políticos y empresariales.



Fig. 25 - Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, 1968. Fuente: Pinterest.

Estos mismos intereses son los que denuncia Hans Haacke. En una primera fase de la crítica institucional, sus instalaciones de *System Art* de los años 70 vinculaban los procesos físicos y naturales que tienen lugar en la obra a las condiciones ambientales del museo. Este análisis de los aspectos físicos del museo evolucionó hacia el estudio de las múltiples relaciones internas que condicionan su ideología, la denuncia de las prácticas especulativas abusivas por parte de los patrocinadores de los principales museos del mundo¹⁵⁵ es faceta por la que su nombre se encuentra entre los más destacados referentes de la crítica institucional. En la actualidad, el objeto de su crítica son los abusos sobre las poblaciones indígenas y la destrucción del medioambiente de las compañías petrolíferas que patrocinan estos museos.

Podemos trazar estas influencias¹⁵⁶ a lo largo de la obra de Mark Dion a las que él incorpora una observación meticulosa de la historia de los museos de ciencias naturales en los que proyecta una mirada crítica y a la vez renovada a la historia oficial que ofrecen. Por medio de una ingeniosa combinación de las disciplinas científicas y museográficas, Dion alterna las técnicas del trabajo de campo y las clasificaciones taxonómicas con las propias de la museología (conservar, exponer y divulgar) y utiliza el diseño museográfico para contextualizar sus obras en colaboración con el personal de los departamentos de

155 Su ataque a los intereses del mercado inmobiliario de los barrios más pobres de Nueva York en manos de una sola persona vinculada al patronato del museo Guggenheim tuvo una gran resonancia porque tuvo como consecuencia la cancelación de su exposición *Hans Haacke: Systems* de 1971 y el despido de su comisario, Edward Fry. Este suceso provocó la reacción del ambiente artístico internacional como el debate en el que se vieron implicados Marcel Broodthaers y Joseph Beuys cuando el primero rechazó formar parte de la exposición *Amsterdam, Paris, Düsseldorf* al año siguiente en el Guggenheim en solidaridad con Hans Haacke y retó al artista alemán, que también estaba invitado a participar, a posicionarse. En el apartado 4.3 describo las diferentes posiciones que distanciaban a Joseph Beuys de sus contemporáneos en la forma de relacionar arte y política y su idea de crítica institucional.

156 Para una comparación más amplia de las influencias de éstos y otros artistas en la obra de Mark Dion, el catálogo de la exposición *The Museum as Muse* contiene una antología de textos de artistas sobre su relación con la institución del museo, en McSHINE, Kynaston (1999) *The Museum as Muse. Artists Reflect*, Nueva York, The Museum of Modern Art.

conservación y catalogación, sacando a la luz aquellas piezas que se encuentran en los depósitos.

El germen de la práctica artística de Mark Dion se encuentra en dos ámbitos muy diferentes. Por una parte, la pasión por la naturaleza le llevó desde joven a viajar a lugares de importante valor ecológico, coleccionar insectos y devorar literatura científica. El descubrimiento de los ensayos divulgativos del biólogo evolutivo Stephen Jay Gould fue determinante en la forma en que su obra iba a abordar temas medioambientales a partir de finales de los años 80. Por otra parte, los gabinetes de curiosidades, aquellas colecciones de objetos naturales o procedentes de otras culturas ordenadas con el único criterio del asombro que causaba su rareza le llevaron a investigar el hecho de que la selección y exposición de los objetos responde a un esquema predeterminado que condiciona la narración de la historia. Consciente de que “la naturaleza es uno de los escenarios más sofisticados para la producción de ideologías” (Kwon, 1997: 9). Dion hurga en las fisuras de los museos de historia natural porque atesoran un universo de preguntas y respuestas de gran trascendencia sobre la construcción cultural de la naturaleza. Sus instalaciones emulan la narrativa del museo al que introduce unos matices que no se puede permitir el lenguaje científico, como son la ironía y los juegos visuales. Formalmente, las instalaciones se presentan como reconstrucciones de ambientes científicos, laboratorios y salas de museo. La saturación visual de algunas de ellas a causa de la acumulación de objetos también nos recuerda a los *Wunderkammern*, en las que el espectador debe recorrer con la vista los elementos que la componen y descubrir los gazapos que el artista ha introducido intencionadamente, elementos atópicos que subvierten su lectura.

Las vitrinas de madera repletas de especímenes con sus etiquetas, embalajes de protección para material frágil, escritorios repletos de utensilios de investigación, gráficos, tablas taxonómicas,

animales disecados, libros de referencia en cualquier materia científica constituyen elementos habituales en sus instalaciones a los que incorpora objetos de cualquier procedencia, antiguos o contemporáneos, con los que distorsiona la lectura de la obra.

El proceso de producción de cada una de sus instalaciones implica cierto abandono de la autoría en manos de numerosos especialistas en diferentes disciplinas científicas, artesanos, artistas, voluntarios, personal del museo y arquitectos que son explícitamente reconocidos en la documentación de la obra. Algunos incluso están presentes en las acciones que se realizan ante el público del museo donde se ha instalado un estudio provisional como en el caso de *Systema Metropolis*, en el museo de Historia Natural de Londres (fig. 26). En esta instalación se podía observar a los entomólogos identificando los insectos localizados en una calle de Londres y a los voluntarios que clasificaban restos de actividad humana procedentes de los filtros de una central eléctrica en el Támesis. Al artista en ocasiones también le toca representar “el papel del museo” y realiza tareas que le son propias como coleccionar, archivar, clasificar y exponer. A menudo, oculto tras la figura de un arqueólogo o naturalista aficionado, Dion subraya esta última palabra y ensalza los aspectos positivos del diletante; el entusiasmo ante el descubrimiento y el deseo de compartir sus conocimientos con los demás. Al fin y al cabo, el propio origen del museo actual está en las *Wunderkammern* de la Ilustración, a menudo formadas por naturalistas aficionados.

Las instalaciones de Mark Dion se configuran en torno a tres factores: el proceso, la “site-especificidad” y el marco arquitectónico. Las tareas documentales y de clasificación constituyen una parte esencial del proceso creativo y adquieren un carácter de *performance* cuando el artista las hace visibles al público. Una de sus obras puede comenzar con un espacio vacío que en las semanas y meses siguiente se irá llenando de especímenes y utensilios de trabajo a medida que el



Fig. 26 - Mark Dion, *Fieldwork IV (Systema Metropolis)*, 2007. The Natural History Museum, Londres. Foto: cortesía Tanya Bonakdar Gallery y galerie In Situ - Fabienne Leclerc.

artista y sus ayudantes localizan el material, lo clasifican y lo ordenan siguiendo un esquema de trabajo.

Las referencias al medioambiente en su obra de finales de los años 80 encasillaron a Mark Dion en la corriente de los eco-artistas que invadieron las galerías con aproximaciones y metodologías muy diversas¹⁵⁷, pero el mensaje que subyace a lo largo de toda su trayectoria es, en realidad, poner en evidencia el papel que juegan las ideologías en la construcción cultural de la naturaleza y la representación del mundo en cada momento de la historia. En este aspecto, el museo de historia natural como tribuna de la narrativa oficial, de las teorías y las interpretaciones científicas del mundo es una institución cargada de ideología. Un mensaje que el artista materializa apropiándose de metodologías de otras disciplinas como la museografía (que él considera una forma de arte en sí misma)¹⁵⁸, la taxonomía y la arqueología, con las que somete a una revisión estas convenciones. Las clasificaciones de los objetos que el artista encuentra en sus expediciones urbanas no se acogen a ninguna categoría dentro de la entomología o la arqueología. Sus agrupaciones de objetos son una estrategia estética para ejercer una crítica institucional desde dentro.

A mitad de los años 90, el giro que se produce en Occidente hacia un tipo de prácticas artísticas en las que el proceso de investigación y la contextualización cobran protagonismo, repercute significativamente en la expansión de las fronteras del *site-specific*. Superada la vinculación original del término a un espacio físico¹⁵⁹, las prácticas artísticas “de campo” mantienen la vinculación a un contexto determinado que ya no es sólo espacial. Miwon Kwon propone el término *site-oriented*, más acorde con el procedimiento del artista “itinerante” que, invitado

157 Él mismo ha hecho referencia a este aspecto en Kwon, *ibíd.* p.16 y en una conferencia en Nasher Sculpture Center en 2013 (00:30:00. Disponible en internet).

158 Kwon, *óp.cit.* p. 17.

159 Sobre la aparición del concepto *site-specific* véase apartado 3.4.

por una institución, realiza un trabajo de campo en el que a lo largo del proceso de producción de la obra se ven implicados varios *sites*, con una predilección hacia un tipo de *site* inmaterial, de carácter discursivo que, es de esperar, va a trascender el aspecto físico y temporal de la obra¹⁶⁰. En el caso de Mark Dion este giro se centra en la reflexión del espectador tras analizar la reformulación de los criterios de clasificación y exposición habituales en los museos.

Un aspecto que lleva implícito el arte de contexto es el protagonismo del artista a pesar del numeroso grupo de colaboradores que habitualmente participa en todo el proceso. Más que una desaparición de la figura del artista en un trabajo colectivo, éste se convierte en un director de escena. Kwon lo define como un proveedor, más que productor, de servicios estéticos o “crítico-artísticos”. También lo ve “como mercancía”¹⁶¹. Mark Dion, en cambio, lo plantea como un acto de revelación al público de todo el proceso de producción de la obra. Ello implica la visibilidad de su trabajo que a menudo consiste en trabajar en la selección, limpieza y clasificación de especímenes y hallazgos en la misma sala del museo los primeros días de la exposición. Incluso su propia ausencia puede constituir una forma de estar presente, como hizo en *On Tropical Nature* (1991), cuando dejó una nota en la Sala Mendoza de Caracas explicando que se encontraba en la jungla recogiendo especímenes para la exposición. En la Bienal de Venecia de 1997 llenó un contenedor con barro del fondo de uno de los canales y, a lo largo de la duración de la Bienal, trabajó en la extracción de todos los objetos, su limpieza, clasificación y exposición en un laboratorio instalado en la entrada del pabellón nórdico (fig. 27). A parte del aspecto performativo que supone la acción del artista, en estos proyectos es evidente la presencia de los

160 KWON, Miwon (2004) *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MITPress, pp. 19-29.

161 Kwon, óp. cit. p. 53. Sobre el papel del artista como director de proyecto hemos hablado también en el capítulo 4.



Fig. 27 - Mark Dion, *Raiding Neptune's Vault*, pabellón nórdico en la 47 Bienal de Venecia 1997. Fuente: Internet. Whitechapel Gallery.

diferentes *sites* a los que alude Kwon: el lugar donde se encuentran los objetos o especímenes (la selva, un canal), el lugar de la exposición y el marco curatorial en el que se presentan como obras de arte.

Además de las dependencias de los museos que acogen sus intervenciones, los ambientes de Mark Dion siempre están vinculados a un espacio cerrado. También en las propuestas de arte público el artista evita el contacto directo con el entorno y diseña estructuras que contienen y a la vez contextualizan la obra. Inspiradas en los caprichos arquitectónicos, algunas de estas construcciones no son accesibles y contienen una instalación a modo de diorama que sólo se puede observar a través de una ventana desde el exterior. Dos ejemplos recientes son *Buchsdom Tower* (fig. 28), una torre aparentemente en ruinas en un jardín romántico al norte de Austria dentro de la cual hay un diorama de un ciervo en proceso de descomposición; y la cueva artificial, para no estropear el paraje natural de un fiordo en Noruega, en el que presenta otro diorama, *DEN (The Winter Lair)* (fig. 29), en este caso un oso disecado “hiberna” sobre una montaña de vestigios materiales desde el periodo vikingo a la actualidad. Otras construcciones se plantean como espacios funcionales de carácter temporal que invitan al público a entrar e informarse sobre temas relacionados con el entorno histórico y natural del lugar, como *Society for Amateur Ornithologists* (fig. 30), una sala de lectura y observación de la fauna del río Emscher en una región rehabilitada de la cuenca del



Fig. 28 - Mark Dion, *Buchsdom Tower*, 2007. Grafenegg, Austria. Foto: cortesía Grafenegg Park.



Fig. 29 - Mark Dion, *DEN (The Winter Lair)*, 2012, Vedahaugane (ruta escénica de Aurlandsfjellet, Noruega). Foto: Roger Ellingsen / Norwegian Scenic Routes.



Fig. 30 - Mark Dion, *Society for Amateur Ornithologists*. Foto: Roman Mensing y Thorsten Arendt/Emscherkunst.

Ruhren Alemania, o *Urban Wildlife Observation Unit*, una caseta de información sobre la fauna y flora en un parque de Nueva York. Como veremos en el último apartado de este capítulo, *Seattle Vivarium* es la única obra permanente de estas características y la más ambiciosa en términos de producción.

7.2 Temas

La vertiente del artista que proyecta su investigación hacia ámbitos extraartísticos y adopta lenguajes y metodologías de otras disciplinas ha sido ampliamente estudiada desde los años 90. En particular, varios ensayos de Hal Foster en torno a la figura del artista “como etnógrafo” cuestionan la legitimidad de cierta actitud de apadrinamiento en la reivindicación del “otro”, sea éste étnico o cultural, desde prácticas propias de la antropología. Este cuestionamiento es pertinente especialmente cuando son las propias instituciones las que fomentan estas prácticas artísticas con objetivos promocionales y de captación de nuevos segmentos de público¹⁶². Dentro de esta línea de apropiaciones vinculadas a la memoria histórica, Foster también ha analizado la atracción del arte contemporáneo por los archivos, bien como material artístico bien como recurso para reconstruir fragmentos de historia y proponer una lectura alternativa del presente¹⁶³. Las campañas pseudoarqueológicas y ecológicas que Mark Dion llevó a cabo en diferentes ciudades desde los años 90, son una modalidad de estas intromisiones en otras ciencias que Foster define como “colaboraciones estratégicas con diferentes grupos” (Foster, 2001:30). El carácter *site-specific* en su variable discursiva es aplicable a estas prácticas y la instalación y los *environments* son los formatos

162 FOSTER, Hal (2001) *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, pp. 175-208. Este mismo año, la 57 Bienal de Venecia ha dado algunos titulares al respecto por la presencia de grupos indígenas y refugiados en la obra de varios artistas.

163 FOSTER, Hal (2004) “The Archival Impulse” en *October*, 110, otoño, pp. 3-22.

que mejor permiten acogerla diversidad de objetos que nutren estas investigaciones.

En el procedimiento archivístico de Mark Dion habría que añadir, además, el carácter performativo de la actividad del artista, ya sea como explorador, ya sea como entomólogo o arqueólogo que actúa como intermediario entre el entorno natural y el museo. Anna M^aGuasch destaca las transformaciones y alteraciones que se producen en este proceso porque “son las que condicionarán la “idea” de la naturaleza” (2006:225), de ahí que para ella el laboratorio, donde se produce el acto de transformar lo natural en una ficción, contenga una mayor carga de significado que el museo.

Del espacio irregular de la naturaleza a la taxonomía lineal y racional de un museo o galería, del espacio ilimitado a un espacio limitado. Un gesto que, además, pone de relieve la transformación del macrocosmos de la naturaleza (bosque, jungla) en un microcosmos, donde el “todo” de la naturaleza se encasilla, se archiva y se convierte en una institución cultural (Guasch, 2006:225).

Taxonomías

En los últimos 20 años la creciente concienciación sobre el deterioro irreversible del medioambiente, ratificado con datos científicos y pronunciamientos a nivel político, ha favorecido unas prácticas artísticas que, más que una apropiación o injerencia en otras áreas de investigación, buscan la colaboración directa con los científicos. La complejidad del conocimiento científico traducida al lenguaje artístico¹⁶⁴ es, para muchos artistas, un valioso canal para transmitir a la

164 En palabras de Mark Dion y Janet Laurence: “Uno de los problemas fundamentales es que los científicos, aun siendo buenos en lo que hacen, no son necesariamente versados en el campo de la representación. No tienen acceso al valioso conjunto de instrumentos como son la ironía, la alegoría y el humor, que son el pan y la sal del arte y la literatura. Así que esto se convirtió en un campo de exploración”, en Kwon, óp. cit. p. 11 (traducción propia); “En cierto modo, lo que yo pretendo en mi trabajo es poner al descubierto el conocimiento que he adquirido a partir del contacto y el intercambio de información con los científicos, hacerlo visible de algún modo. Por supuesto, no se trata de

sociedad información sobre el *statu quo* de las investigaciones relativas al medioambiente en un tono más humano que el de los medios de comunicación. El arte tiene la libertad de dotar de humanidad a los datos, los cálculos, los resultados, en definitiva, comunicar. En esta labor el museo como lugar de conocimiento es la plataforma que proporciona una perspectiva desde la cual el espectador puede reflexionar sobre la relevancia de las formas y los canales en los que se presenta la información, y pone al descubierto las contradicciones de las políticas medioambientales y del propio activismo.

Hemos visto cómo en el trabajo de Janet Laurencese produce un contacto con los científicos y sus áreas de investigación a través de colaboraciones y estancias que luego ella traslada a sus instalaciones con una importante carga estética y filosófica. En el caso de Mark Dion, esta colaboración tiene lugar en el propio espacio del museo donde los científicos, junto al artista, trabajan de cara al público. Esta interacción constituye una nueva especie de *performance*, que para Guasch forma parte de la esencia de la obra de Dion, y que nos revela las entrañas del museo, las fases previas a la exposición que el espectador muy probablemente desconoce y que consisten en protocolos (como los referentes a los embalajes para obras de arte y especímenes, su transporte, manipulación y conservación en el almacén) y las metodologías científicas (como las taxonomías, un tema recurrente en su obra) (fig. 31).

Crítica institucional

A pesar de ello, Mark Dion nos advierte sobre su falso didacticismo y reivindica el carácter diletante de estas acciones desde el uso no peyorativo del término. Los resultados de las exhaustivas clasificaciones

revelarlo de un modo puramente informativo, quiero transformarlo a través del arte y facilitar la recepción del público, hacerlo más poético y agradable. Esto es lo que yo creo que podemos hacer los artistas” en entrevista con la artista, 14/08/2013 (traducción propia).



Fig. 31 - Mark Dion, *The Tar Museum - Goose, Mammal, Mallard Goose*, 2006. Colección del artista y Georg Kargl Fine Arts, Viena. Foto: cortesía Kunstmuseum St. Gallen.

de organismos y artefactos culturales que el artista y sus colaboradores encuentran en sus rastreos por la ciudad, en realidad, no aportan nada. Igual que no aportan nada (salvo contadas excepciones) los hallazgos que puedan hacer los miembros de una sociedad ornitológica de cualquier ciudad. No obstante, nos transmite el entusiasmo por el trabajo de campo y la motivación que ha impulsado al hombre de todas las épocas a abandonar la incomodidad de su hogar y viajar a lugares remotos e inhóspitos para comprender su entorno.

Sin embargo, el trasfondo de estas acciones no es tan carente de ideología como nos lo presenta el artista. El amateurismo con el que Dion subvierte las sistematizaciones, responde a un cuestionamiento de los modelos de representación de la naturaleza que fomentan los museos demasiado cercanos, a su parecer, al obsoleto orden aristotélico fomentado por el Romanticismo. La instalación *Scala Naturae* (fig. 32) resume visualmente esta crítica. Por otra parte, los hallazgos de sus expediciones urbanas o dentro de la propia galería rinden homenaje a la cara oculta del medioambiente, los personajes, los hechos, los organismos que no encajan en la narrativa oficial del momento.



Fig. 32 - Mark Dion, *Scala Naturae*, 1994. Colección Hauser & Wirth, Suiza. Foto: Sebastian Stadler, cortesía Kunstmuseum St. Gallen.

Entonces, ¿en qué sentido Mark Dion es ultraconservador en cuestión de museos? El resto de su afirmación lo matiza. Los criterios de exposición, afirma, reflejan las convenciones propias de cada época histórica y así es como deberían dejarse, como una cápsula del tiempo¹⁶⁵, y en su lugar mostrar la actividad que se desarrolla en la trastienda, y las posibilidades de nuevas lecturas a partir de lo que se encuentra almacenado, que suele ser el 90% de la colección.”Me identifico con la misión del museo, que es el lugar a donde uno va a adquirir conocimiento a través de los objetos y esta función es muy similar a la de la escultura y la instalación, a la del arte contemporáneo” (Sollins, 2007 00:40:33. Traducción propia)¹⁶⁶. La admiración que confiesa sentir hacia los museos no merma su crítica hacia la institución aunque no sea de las que reivindican un replanteamiento radical a favor de un nuevo modelo interdisciplinario en la línea de Beuys y Broodthaers. Al contrario, Mark Dion se encuentra del lado de aquellos que actúan desde dentro de la institución y proponen nuevos modelos de gestión, apropiándose de su vocabulario y poniendo de relieve sus flaquezas y las incoherencias que influyen en su funcionamiento sean éstas de origen económico, político o social.

El artista pertenece al grupo de los que nos muestran los límites de la institución; al revelar lo que éstos ocultan al público, no sólo los objetos de sus almacenes sino también las decisiones que se toman en las oficinas, ponen al descubierto el verdadero marco de actuación del museo que depende de un colectivo de agentes con intereses diversos y con debilidades. Dar a conocer sus conflictos y limitaciones es un importante recurso en manos de los artistas para poner de relieve el valor del museo como un espacio comunitario, no exclusivo, y abierto a las aportaciones de los agentes externos.

165 Kwon, óp. cit. óp. 17

166 “I identify with the mission of the museum, which is the place where you go to gain knowledge through things, and this is very similar to what sculpture and installation are about, what contemporary art is about”.

7.3 *Seattle Vivarium* (Museo de Seattle, 2007)¹⁶⁷

En el apartado 7.1 hemos indicado que las intervenciones de Mark Dion en espacios al aire libre cuentan siempre con una parte arquitectónica que, en ocasiones, funciona como contenedora de escenografías y dioramas para ser observados desde el exterior. Otra parte importante de sus intervenciones temporales al aire libre albergan ambientes accesibles que cumplen una función pedagógica o al menos informativa, con objetos y documentación para consultar sobre temas relativos al lugar donde se encuentra ubicado. La interferencia entre escultura, instalación y arquitectura tiene un carácter discursivo; desde lejos, el edificio destaca en su entorno, hay algo distorsionador en él que nos llama la atención. A medida que nos acercamos reconocemos su estructura pero no podemos identificar su utilidad de modo que nos tenemos que acercar aún más. El artista nos obliga a concentrarnos en el interior, en cierto modo aislándonos del exterior a pesar de su íntima relación con el lugar. Las cristaleras, o en su defecto grandes aberturas, siempre están presentes de modo que algunas de estas construcciones funcionan como vitrinas. En estos híbridos entre escultura y arquitectura Dion experimenta con la idea de la *folly* o capricho y expone objetos y documentación que nos dan claves para releer el entorno natural a partir de una perspectiva histórica o de su valor científico. En el caso de las construcciones penetrables, el público accede a un espacio que funciona indistintamente como laboratorio, sala de consulta y museo.

Las características de los espacios al aire libre donde Mark Dion ha realizado obras permanentes y temporales coinciden en su importancia medioambiental o histórica: parques naturales, zonas

¹⁶⁷ El título original de la obra que voy a analizar es *Seattle Vivarium*. Poco después de su inauguración, el museo de Seattle lo cambió a *Neukom Vivarium* por cuestiones de patrocinio. En un email personal reproducido en el anexo de este trabajo, Mark Dion ha expresado su preferencia por seguir usando su nombre original y así es como me referiré a él en este capítulo.

rehabilitadas o jardines históricos son imprescindibles para dotar de contenido a sus instalaciones. En este sentido, *Seattle Vivarium* es un proyecto con unas características muy particulares porque, partiendo de una intervención al aire libre, mantiene una estrecha vinculación con la institución del museo.

El terreno donde se encuentra el Olympic Sculpture Park fue, desde principios del siglo XX, una dársena de la compañía petrolera Union Oil of California. En 1999, el Seattle Art Museum adquirió la propiedad y puso en marcha un largo proceso de limpieza, descontaminación y rehabilitación medioambiental para convertirlo en un nuevo espacio público de la ciudad que cuenta con un jardín botánico de especies endémicas y un acceso al área costera que también ha sido descontaminada. Desde el primer momento esta iniciativa se planteó como una extensión del museo en el centro de la ciudad que ha instalado allí su colección de grandes esculturas de artistas norteamericanos habituales en este tipo de espacios: Tony Smith, Richard Serra, Ellsworth Kelly, Mark di Suvero, Alexander Calder y Claes Oldenburg, entre otros. La mayoría de estas esculturas fueron creadas para otros lugares antes de llegar a la colección por medio de donaciones, por lo que no mantienen ningún vínculo con el lugar. *Seattle Vivarium*, junto a *Seattle Cloud Cover* de Teresita Fernández, son las dos únicas intervenciones *site-specific* de carácter permanente. Mientras la segunda tiene una vinculación literal con el espacio al formar parte de la estructura del puente construido sobre la línea de ferrocarril que divide el parque, el invernadero se distingue del resto de la colección por su carácter arquitectónico y por los diferentes vínculos que establece con el *site* del parque de esculturas.

Olympic Sculpture Park es una extensión del museo en toda regla. Su espacio está claramente delimitado por un estudiado diseño en forma de Z que salva dos importantes vías de comunicación y mantiene unidas los tres segmentos del terreno. Además, la planificación

paisajística que reproduce los cuatro ecosistemas existentes en el Noroeste de Estados Unidos¹⁶⁸ dan tal entidad al espacio que Rebecca Lee Reynolds (2011) afirma que el carácter *specific* reside en el propio espacio más que en las obras y lo denomina “cubo verde” por sus paralelismos con el museo (2011). El propio Mark Dion reafirma el carácter museístico del parque al describir los protocolos del Seattle Art Museum en la conservación de las obras y las medidas de control de la vegetación en *Vivarium*¹⁶⁹. A diferencia del “cubo blanco” que pretende ocultar el espacio para ceder el protagonismo a las obras expuestas, dice Reynolds, el parque de esculturas tiene una presencia que está siempre en primer plano (2011: 224). Consciente de ello, Mark Dion proyectó una obra que, en lugar de promover la experiencia del paisaje, busca resaltar la relación entre lo construido y el lugar:

Seattle Vivarium no se puede diferenciar ni del edificio ni del lugar. Todo es la obra. La ubicación que tuve en cuenta al hacerla fue esa esquina concreta del parque, el propio parque en el paisaje urbano, las otras obras y la zona costera en general. Estas cuestiones desembocaron en la vista y la escala de la obra. Aspectos como la experiencia de la obra, la perspectiva forzada del invernadero, la posibilidad de ver el interior desde el exterior y el color del techo de vidrio es todo el resultado de estar en el exterior. Si me hubieran pedido hacer una obra semejante en el interior no se parecería a la de Seattle. La interacción entre exterior e interior que se experimenta en Seattle tiene mucha fuerza” (email del artista: 2007).¹⁷⁰

168 El valle con árboles de hoja perenne, la pradera, la arboleda de hoja caduca y la línea de costa.

169 ferns do too well at times. These super ferns must be changed out for the park's pathetic ferns, who get their turn in the rich ecosystem of the Vivarium. Trees and shrubs are at times trimmed when they get too wild and big. Marijuana and other invasive plants that people love to add must be weeded. This is all on view when the audience is on site. Maintenance is part of the piece. The museum has a huge file and conservation program protocol for the works. When they have new questions, they call me and we talk it through”.

170 The Seattle Vivarium cannot be distinguished from the building and site. It is all one work. The site I considered when making the piece was the specific corner of the park, the park itself in the cityscape, the other artworks, and the Seattle waterfront in general. These concerns evolved the scape and scale of the piece. Aspects of the experience of the work, the forced perspective, ability to view the interior from outside and color of the ceiling glass are all a result of being out of doors. If I had been asked to make such a work indoors, it would not resemble the piece in Seattle. The interplay between the exterior and interior experienced in Seattle is very powerful and particular.”

Antes de *Seattle Vivarium* Mark Dion ya había hecho tres terrarios en diferentes formatos y escalas. En 2002, presentó en una galería de Nueva York *Mobile Biotype Unit*, un terrario portátil sobre ruedas y un *Vivarium* de 7 m de largo que retomaba la cuestión del árbol muerto como generador de vida de *The Great Munich Bug Hunt* (1993), cuando llevó el tronco de un árbol que había caído años antes a una galería de aquella ciudad. Durante el tiempo de la exposición el artista, con la ayuda de dos estudiantes universitarios de entomología, localizó e identificó todos los organismos que habitaban en el tronco y los dispuso en tubos y recipientes en un mueble específico para contener especímenes. Fuera del espacio de la galería realizó, también en 2002 y en el contexto de la exposición Hell Gruen en Düsseldorf, otro terrario de carácter temporal en medio de un pequeño hayedo del parque público más antiguo de Alemania. Aquel terrario era mucho más sencillo que el de Seattle, más pequeño, carente de tecnología y no accesible. También contenía un árbol caído (un álamo procedente del cercano valle de Neander) y un zócalo exterior hecho de baldosas blancas con dibujos científicos de los especímenes. El proceso de descomposición no llegó a desarrollarse suficientemente porque el cristal protegía al árbol de la humedad necesaria para que esto suceda. Tampoco era la intención del artista ya que, inicialmente, la obra solamente debía permanecer tres meses. Doce años más tarde, en 2014, *Vivarium* fue destruido por la caída de un árbol durante el huracán Ela que arrasó la ciudad, un evento casual cargado de simbología que podría haber firmado el propio artista. Mark Dion propuso reconstruir la obra en condiciones que le permitieran ser de carácter permanente con uno de los árboles caídos durante la tormenta pero el ayuntamiento de Düsseldorf ha rechazado la oferta.

171

171 La prensa alemana se hizo eco del suceso tras el accidente e hizo el seguimiento de su desmontaje: <http://www.rp-online.de/nrw/staedte/duesseldorf/kuenstler-staunt-ueber-kuriosen-zufall-aid-1.4803252> y <https://www.derwesten.de/staedte/duesseldorf/vivarium-im-hofgarten-wird-morgen-abgebaut-id11141986.html>

Las fases de investigación y planificación de *Seattle Vivarium* (figs. 33-36) se prolongaron durante cinco años. Durante ese tiempo Mark Dion trabajó codo con codo con el estudio de arquitectura responsable del diseño del espacio urbano y con el departamento de medioambiente de la ciudad que gestiona la cuenca del río Cedar a las afueras de Seattle, donde se localizó el tronco del árbol caído.



Fig. 33 - Mark Dion, *Neukom Vivarium*, 2004-2007. Detalle del vestíbulo. Seattle Art Museum. Donación de Sally y William Neukom, American Express Company, Seattle Garden Club, Mark Torrance Foundation and Committee of 33, en honor del 75 aniversario del museo. Foto: Paul Macapia.



Fig. 34 - Mark Dion, *Neukom Vivarium*, 2004-2007. Detalle del interior. Seattle Art Museum. Donación de Sally y William Neukom, American Express Company, Seattle Garden Club, Mark Torrance Foundation and Committee of 33, en honor del 75 aniversario del museo. Foto: Paul Macapia.



Fig. 35 - Mark Dion, *Seattle Vivarium*, 2004-2007. Detalle de las baldosas en el interior. Seattle Art Museum. Fuente: Internet.

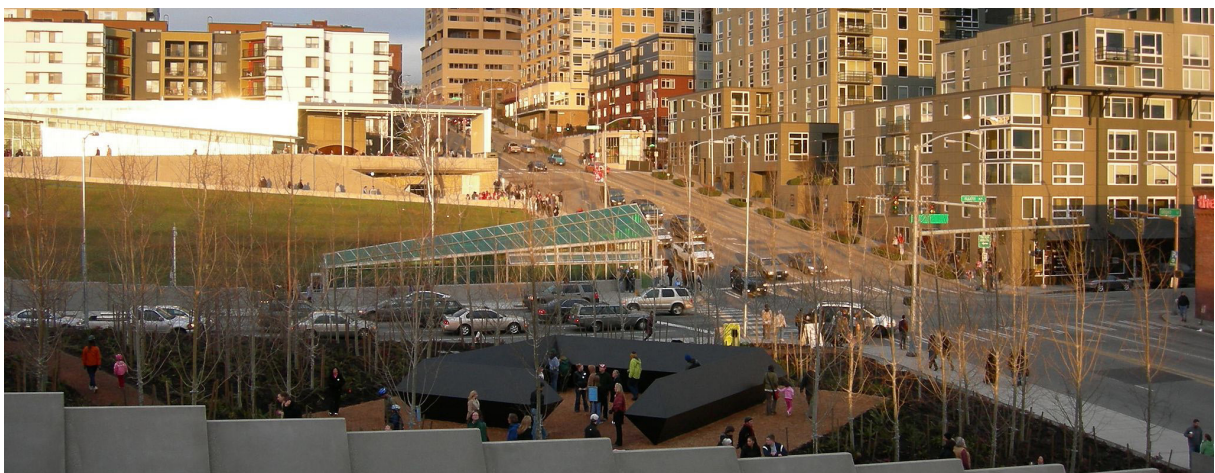


Fig. 36 - Mark Dion, *Seattle Vivarium*, 2004-2007. Vista del invernadero en el Olympic Sculpture Park del Seattle Art Museum. Fuente: Wikimedia Commons.

Seattle Vivarium es una construcción trapezoidal de 24 metros de largo, con una cubierta y tres de sus cuatro lados acristalados. En el interior, el diseño del edificio presenta una perspectiva forzada a la inversa y el acceso se encuentra en la parte más estrecha, alterando la percepción espacial del visitante, una distorsión reforzada por las grandes dimensiones del árbol. El espacio interior tiene dos ámbitos diferenciados, un vestíbulo y el área donde está ubicado el tronco de 18 m de longitud. El vestíbulo está habilitado como una sala de estudio donde se puede acceder a toda la información referente al trabajo del artista como bocetos y documentos sobre el complicado proceso de recogida y transporte del tronco; las labores de mantenimiento de los helechos, musgos y hongos hasta que pudieron ser instalados en el interior del invernadero sobre la misma tierra que tenía en el bosque, y las herramientas que utilizaron botánicos, micólogos y entomólogos para clasificar todas las especies vivas que habitan el tronco. También se puede consultar toda la información referente a la historia del árbol, una tsuga occidental de 106 años que cayó a causa de una tormenta la noche del 8 de febrero de 1996. Una pequeña biblioteca de temas medioambientales permite conocer más a fondo la importancia de la materia orgánica forestal en la regeneración de los bosques templados del Noroeste americano, ya que durante el rápido proceso de descomposición de un árbol caído los nutrientes de la madera favorecen la presencia de insectos, hongos y algunos vertebrados cuya actividad conjunta sirve de fertilizante y semillero de nuevas plantas. Además de los libros, en esta sala se encuentran los utensilios utilizados por los biólogos en la recogida de muestras y bocetos del artista.

En el segundo espacio el público se encuentra con un gran terrario altamente tecnológico donde se ha instalado un complejo sistema automatizado de captación de agua de lluvia, riego, ventilación, control de la luz, humedad y temperatura a través de ventiladores y

cristales tintados. Los detectores abren y cierran ventanas o suben y bajan pantallas para mantener el ambiente ideal del bosque. A lo largo de la única pared están escritos los apellidos de personalidades en el campo del medioambiente y del arte¹⁷² cuyas obras y escritos han inspirado al artista desde joven. El pedestal en el que se apoya el árbol está cubierto de baldosas con dibujos de todos los insectos, vertebrados, artrópodos y vegetación que medran en el tronco caído.

Mark Dion quiso enfatizar el esfuerzo técnico y humano que ha supuesto la realización de este híbrido de instalación, *object trouvé* y *work in progress* dejando toda la infraestructura, depósitos, tuberías y mecanismos, a la vista. Incluso los trabajos de mantenimiento de la vegetación forman parte de la experiencia de la obra. En la entrada, varias placas recuerdan los nombres de todas las personas que han participado en la creación de *Seattle Vivarium*, desde los arquitectos hasta los ilustradores de las baldosas pasando por los científicos. El museo de Seattle también se ha ocupado de dejar constancia de otro esfuerzo no menos importante, el elevado coste económico que ha tenido esta obra, al cambiar su título original por *Neukom Vivarium*, que es el apellido de su principal benefactor. "Trabajar en un proyecto como éste, realmente es como dirigir una película, hay un equipo enorme de gente" (Sollins, 2007; 00:48:47).

Varias lecturas de *Vivarium*

La confrontación entre la vida y la muerte, la exaltación de los desechos y lo que hay de repulsivo en la naturaleza¹⁷³ es un tema

172 [John] Muir, [William] Beebe, [John J.] Audubon, [Rachel] Carson, [Aldo] Leopold, [Paul R.] Ehrlich, [Henry D.] Thoreau y [Robert] Smithson, entre otros.

173 En 1997 editó junto a Alexis Rockman *Concrete Jungle*, un compendio de entrevistas y artículos sobre la desagradable biodiversidad dentro del ecosistema urbano. Esta especie de manual para naturalistas urbanos establece paralelismos con políticas sociales y medioambientales y deja de manifiesto su postura crítica hacia los movimientos ecologistas y a los propios ciudadanos que rehúyen la concienciación del impacto humano sobre el entorno inmediato mientras fomentan una actitud paternalista hacia los ecosistemas más remotos.

recurrente desde los años 90 que ha ido ganando protagonismo en la obra reciente de Mark Dion. Los organismos muertos son esenciales para la ciencia. La muerte, más que un suceso, es un evento cargado de procesos biológicos; la decadencia es fuente de vida, muestra de ello es este tronco de árbol cuya descomposición fomenta el desarrollo de múltiples organismos. "Hay un aspecto positivo en esta pieza y es que el árbol está proporcionando vida a partir de su muerte" (Sollins, 2007; 00:46:56). La exaltación que hace Mark Dion de la descomposición natural en *Seattle Vivarium* y otras obras ilustra los postulados de la estética positiva de Carlson. Para poder apreciar "correctamente" la naturaleza, debemos tener un conocimiento científico de su funcionamiento aunque éste contenga aspectos "negativos":

"Although an ecosystem will contain objects and events that, in themselves, possess a negative aesthetic value, when these are seen in the context of the recycling of resources intrinsic to the system, which issues in the perceptual re-creation of life (much of which is beautiful)... the system, considered as the temporal unfolding of those processes, is itself beautiful (or sublime)." (Landa y Feller, 2010:252)

Sin embargo, más tarde Dion añade: "esta obra es, en cierto modo, perversa. Demuestra que, a pesar de toda nuestra tecnología, a pesar de todo nuestro dinero, cuando destruimos un sistema natural es prácticamente imposible recuperarlo" (Sollins, 2007; 00:49:30). Boetzkes señala que *Seattle Vivarium* pone de manifiesto cómo la naturaleza todavía está lejos del alcance del conocimiento humano a pesar de toda la tecnología (Boetzkes, 2010: loc. 142).

Como en otras ocasiones, Dion ha reconstruido un ambiente de trabajo en el que esta dualidad se repite a diferentes niveles. Para mantener activa la descomposición del tronco el edificio también está, en cierta manera, vivo y en continuo movimiento gracias a un gran despliegue tecnológico. Sin embargo, el interior del invernadero reproduce un ambiente que nos recuerda al de una morgue: la

pared está forrada de baldosas blancas, la infraestructura (tuberías, conductos, mecanismos, depósitos) está a la vista y el tronco está colocado sobre una superficie también cubierta de baldosas que, más que un pedestal, nos recuerda a una mesa de autopsias. En esta ocasión, el mueble archivador del vestíbulo está hecho de acero pulido, más en sintonía con la frialdad de las baldosas, bien distinto de las características estanterías y expositores de madera del siglo XIX que están presentes en la mayoría de sus instalaciones.

Al margen del carácter fúnebre de los materiales, Dion no renuncia a las referencias históricas. Las baldosas están decoradas con dibujos científicos de todos los especímenes identificados por los entomólogos en el entorno del tronco caído. No es la primera vez que incluye este detalle desde que lo pusiera por primera vez en 1993 en una instalación en Amberes haciendo referencia a la cerámica local. El artista-investigador diletante también está presente a través del edificio, que es como una gran caja de Ward del siglo XXI, un terrario gigante en el que se puede entrar y observar la actividad del ecosistema. Este paralelismo nos recuerda una paradoja también recurrente en su obra: cada vez que el hombre realiza un avance en la investigación, el medioambiente se resiente. La caja de Ward fue el principio de la extinción de las plantas autóctonas y su dispersión como plagas en otros territorios.

“No soy uno de esos artistas que se pasa la vida pensando en un futuro ecológico mejor. Más bien soy del tipo de los que sostiene un espejo ante el presente” (Sollins, 2007; 00:44:00). La perversa *Seattle Vivarium* podría ilustrar la frase de Timothy Morton “poner algo llamado Naturaleza en un pedestal y admirarla de lejos hace por el medioambiente lo que el patriarcado hace por la figura de la Mujer. Es un acto paradójico de admiración sádica”(2007:5)¹⁷⁴. Sin embargo,

174 “putting something called Nature on a pedestal and admiring it from afar does for the environment what patriarchy does for the figure of Woman. It is a paradoxical act of sadistic admiration”.

el espejo de Mark Dion no pretende ser moralizante sino plantearnos preguntas. Una de ellas podría ser si esta demostración de la capacidad del ser humano para mantener artificialmente un trozo de naturaleza es un signo de que la situación de peligro se ha normalizado, como se lamenta Slavoj Žižek¹⁷⁵.

Otra cuestión sería cuáles son las implicaciones existenciales que se desprende la visión de un fragmento de naturaleza conectado a una unidad de soporte vital permanente. La certeza de que el ser humano tiene las herramientas para crear atmósferas habitables nos lleva a replantear el alcance de las extensiones del hombre que ya no sirven a la función de la “expansión y extensión” sino a la de “trasplante e implante”, en palabras de Peter Sloterdijk. Las reflexiones que el público se puede llevar tras una visita a *Seattle Vivarium* son de una trascendencia técnica equiparable a las especulaciones de Sloterdijk a partir de la investigación astronáutica dirigida a la creación de estaciones espaciales habitables¹⁷⁶. Cuando la ciencia más avanzada haya logrado reconstruir una atmósfera que permita al hombre habitar en el espacio a miles de kilómetros del planeta tierra, nuestra concepción del mundo, nuestro sistema de creencias, se verá irremediablemente alterado. La idea de una inteligencia divina que observa y ordena el mundo será reemplazada por la certeza de que “el mismo régimen de inteligencia reina tanto arriba como abajo” y, por ello, “al contrario de lo que pasa en el ámbito religioso con la trascendencia, las posiciones son, por principio, reversibles”¹⁷⁷ (2009:35). Metáforas como *Seattle Vivarium* y la “nave espacial tierra”

175 “La ecología hoy es uno de los principales campos de batalla ideológica con una serie de estrategias para oscurecer las verdaderas dimensiones de la amenaza ecológica: [una de estas estrategias es creer que] la ciencia y la tecnología pueden salvarnos” (2016:6) (traducción n. d.).

176 en SLOTERDIJK, Peter (2009) “Observation forte –Pour une philosophie de la station spatiale” en VIRILIO, Paul et ál. *Terre Natale. Ailleurs Commence Ici*, Arlés-París, Actes Sud-Fondation Cartier pour l’Art Contemporain, pp. 30-38.

177 “le même régime d’intelligence règne en haut comme en bas[...] contrairement à ce qui se passe dans le trafic religieux avec la transcendance, les positions sont par principe reversibles”.

de Sloterdijk explicitan nuestras relaciones trascendentales con el entorno así como las implicaciones técnicas y filosóficas que son inherentes a la existencia humana. El encubrimiento es una forma de dominio, la crisis ecológica ha puesto de manifiesto la fragilidad del ser humano.

Conclusión

Comencé este trabajo partiendo de la constatación de que en los últimos 30 años se ha producido un cambio de paradigma en la conciencia ecológica que ha repercutido en las relaciones entre el arte y la naturaleza tendente hacia unas prácticas artísticas interdisciplinares que incorporan la investigación científica y medioambiental en sus métodos. Una vez desarrollada la reflexión sobre estas circunstancias en los capítulos precedentes, he sacado una serie de conclusiones que presento a continuación.

En los siete capítulos en los que he dividido esta tesis me he propuesto establecer unas líneas que definan la escultura contemporánea a partir de las relaciones entre arte y naturaleza en las décadas posteriores al *Land Art*. Además, he valorado estas relaciones a partir del análisis pormenorizado de dos instalaciones recientes de Janet Laurence y Mark Dion, teniendo en consideración la importancia del carácter híbrido de la instalación en las representaciones actuales de temas medioambientales y el papel del museo en la acogida de estos formatos.

Tras estudiar la evolución de la apreciación estética de la naturaleza desde el nacimiento de la estética moderna en la Ilustración, he observado cuál es la vigencia de sus conceptos fundamentales en el pensamiento contemporáneo. También he analizado cómo algunos de estos conceptos se han visto afectados por el desarrollo tecnológico, los cambios sociales y, más recientemente, la crisis ecológica. Paralelamente, he explorado las relaciones entre naturaleza y escultura a partir del cambio paradigmático en las relaciones de ésta última con su entorno en los años 60, y he revisado su evolución posterior en el corpus teórico de la crítica y en escritos de artistas.

A partir de la hipótesis inicial de los nuevos enfoques en las relaciones arte-naturaleza y los grandes cambios en la escultura de las últimas décadas, he planteado tres preguntas principales:

En un momento en el que las prácticas artísticas y los modelos de comisariado se basan fundamentalmente en la participación y el *work in progress*, y donde la ubicuidad de las acciones favorece el formato de las bienales y otros eventos temporales ¿Cuál es el papel de los museos como repositorio de conocimiento?

En el apartado 5.3 exploro el cambio producido en el modelo de museo a partir de los años 80 con el auge de las “exposiciones de ideas” y los grandes eventos artísticos que se suceden periódicamente en diferentes lugares del mundo. Unos y otros se caracterizan por la variedad de sus contextos y contenidos que ahora son multidisciplinares y dan libertad de lectura y recorridos al espectador. Por otra parte, el impacto de la revolución en las tecnologías de la comunicación en la percepción de la realidad, con el acceso inmediato a la información y por medio de múltiples plataformas representan un reto para el museo tradicional que se ha visto obligado a reformular sus principios básicos convirtiéndose en una especie de centros de entretenimiento guiados por intereses mercantilistas que condicionan el contenido de sus exposiciones.

Esta circunstancia subyace en la crítica institucional por parte de algunos artistas. Paradójicamente y a pesar de su connotación negativa, la crítica institucional se ha revelado como un elemento fundamental en la valoración del museo como lugar de conocimiento. Esta cuestión ha sido abordada en el capítulo 7 al analizar la trayectoria de Mark Dion a través de sus artistas de referencia, como Marcel Broodthaers, Hans Haacke y Joseph Beuys. El propio Mark Dion manifiesta su identificación con el papel del museo como repositorio de conocimiento, lo que no impide que realice una crítica a sus modelos de presentación. Esta crítica al museo ejercida desde dentro de la propia institución, utilizando sus herramientas y colaborando con su personal, es una reivindicación de la responsabilidad del museo ante la sociedad como plataforma de comunicación.

Por otra parte, a lo largo del recorrido histórico por las iniciativas artísticas en su relación con el medioambiente, he querido mostrar qué papel han tenido las exposiciones y, por tanto, el propio museo, en la consolidación de las nuevas tendencias en la escultura y en la ampliación de los temas tratados por ella.

A lo largo de la revisión histórica efectuada sobre la evolución de la escultura en su relación con el medioambiente en los capítulos 2, 3 y 4 he incorporado aquellas exposiciones clave que supusieron la aceptación a nivel institucional de las nuevas propuestas artísticas que utilizaron la sala de exposiciones ya no como contenedor-expositor de las obras, sino incorporándolo a ellas y, como explicó Brian O'Doherty en su análisis del espacio expositivo en *Inside the White Cube*, haciéndolo cómplice de sus nuevas estrategias conceptuales.

¿Qué papel tienen la escultura y la instalación como vehículos de este conocimiento en cuestiones críticas para la humanidad como la crisis ecológica?

El minimalismo propicio la desaparición del pedestal que dotaba a la escultura de un carácter monumental y distante. Las instalaciones permitieron, además, la expansión de la escultura hacia el espacio circundante modificando la percepción del espectador ante el objeto. Este ya no era sólo observado, sino que además era “experimentado” por el observador. Ello abrió un mundo de posibilidades expresivas para la escultura. En el capítulo 2 reviso los principales textos de la enorme producción teórica generada por la ruptura con el modelo formalista de análisis de la obra de arte. Aunque el minimalismo no tuvo una conexión directa con la naturaleza, su nueva percepción del espacio fue decisiva en una doble vertiente. Por una parte, la exploración del entorno y los materiales propiciaron la “salida” de los museos que luego protagonizó el *Land Art*. Por otra, descentramiento de la escultura precipitó su desmaterialización

y abrió la vía a experimentar con todo tipo de materiales.

Las nociones introducidas en el capítulo 2 han sido ampliadas en el capítulo 5, en el que he desarrollado a fondo el concepto de desmaterialización y la consolidación de la instalación como un formato tridimensional poseedor de un rico vocabulario dada la multitud de elementos que aporta. En este capítulo hago un repaso de los autores que han valorado el papel de la percepción en la instalación que favorece la inmersión del espectador y con ello una implicación más directa e íntima con el mensaje de la obra. Por otra parte, la instalación también ha sido profusamente analizada desde el punto de vista de los materiales, que incluyen objetos no artísticos y con ellos una serie de matices en la interpretación de la obra tanto de carácter perceptivo como crítico. Todos estos elementos han tenido un impacto decisivo en el desarrollo de nuevos temas, y entre ellos la referencia al medioambiente ha resultado especialmente beneficiada. En el análisis pormenorizado de las instalaciones de Janet Laurence y Mark Dion en los capítulos 6 y 7 he mostrado en detalle la importancia de estos elementos en la construcción de las narrativas ecológicas.

¿Cuál es el espacio idóneo en el que esta representación artística puede tener una mayor repercusión (el espacio público, el parque de esculturas o el museo)?

Un aspecto fundamental que he querido poner de manifiesto en el arte a partir de finales de los años 60 y principios de los 70 es la noción de *site-specific*. Un análisis pormenorizado de la importancia del *site* en la escultura y la instalación ha puesto de manifiesto que la ubicación física ya no es la única condición del *site-specific* y una misma obra puede estar vinculada a *sites* diferentes. Las instalaciones, por su combinación heterogénea de materiales, su inevitable vinculación al espacio y la implicación del espectador son de por sí

site-specific. A lo largo de toda la tesis he presentado intervenciones, instalaciones y acciones de artistas en espacios urbanos, parques de esculturas y museos. Sin embargo, las instalaciones de Janet Laurence y Mark Dion que he analizado en los capítulos 6 y 7 ejemplifican una tendencia a reivindicar el valor del museo como el marco cultural en el que reflexionar sobre cuestiones de trascendencia como la ecología que viene a confirmar la vigencia de su papel como plataforma de conocimiento y difusión de ideas.

Además, me he planteado otras tres preguntas derivadas de la consideración del museo como espacio idóneo para la representación de la conciencia ecológica:

¿Cuál es el papel de los museos de historia natural en este cambio de perspectiva?

La relación arte-ciencia y el papel del artista como vehículo para la transmisión del conocimiento científico tiene sus antecedentes en el siglo XIX. Si entonces se perseguía una apreciación estética de la naturaleza, en la actualidad, la conciencia de nuestra íntima relación con el medioambiente ha provocado un giro en esta apreciación que exige compromiso y un respeto por el entorno. En este contexto, el museo de historia natural se ha incorporado recientemente al discurso artístico. En el caso de Janet Laurence y Mark Dion, ambos han trabajado en numerosas ocasiones con los especímenes de estos museos, reorganizando sus colecciones y trabajando con el personal y sus equipos de científicos con el objetivo de romper las paredes que limitan tanto la ciencia como el arte ante la evidencia de que ya no pueden ser esferas independientes. La comparación de sus dos metodologías de trabajo que he desarrollado en los capítulos 6 y 7 ha sacado a la luz las múltiples posibilidades de abordar los temas de la ecología que ofrece el marco del museo de historia natural. De las dos instalaciones que analizo, la de Janet Laurence se realizó en

el Museo de Historia Natural de París. En cuanto a Mark Dion, en el apartado dedicado a su trayectoria artística, reviso en detalle su estrecha vinculación al museo de historia natural.

¿Es la instalación la forma más adecuada de materializar la colaboración entre arte y ciencia en este contexto?

Tras el análisis pormenorizado de las características de la instalación, quedó de manifiesto que esta pregunta quedó parcialmente respondida en la anterior sobre la instalación como vehículo de conocimiento. El objetivo del arte en su relación con la ciencia es, como afirman los artistas analizados en este trabajo, humanizar la complejidad del discurso científico aportando sentimientos de empatía o incluso de ironía a la investigación. Para ello utilizan múltiples recursos que les brindan los museos de historia natural o los propios elementos de la naturaleza que tienen cabida en la instalación, con su potencial para crear nuevos vocabularios a partir de su flexibilidad formal y material.

Finalmente, me he planteado si la revisión de la estética del medioambiente conlleva una ideología concreta y juega un papel cultural, social y político análogo al que asumió la religión en el pasado.

A lo largo de los capítulos de este trabajo se recogen alusiones de los propios artistas relacionando la preocupación por crisis ecológica con un sentimiento casi religioso así como el pensamiento de varios filósofos que ya delinean un nuevo marco trascendental en el que el sistema de creencias ya no tiene que ver con un dios. En los últimos 20 años la ecología ha entrado en todos los ámbitos del pensamiento, la filosofía urge a reubicarnos en el marco de un nuevo paradigma en el que no sólo se ha superado la dualidad hombre-naturaleza, sino que se cuestiona la situación vital del individuo en un medio que ya no se puede explicar en los términos heredados del Romanticismo. El arte

ha salido definitivamente de su esfera, se ha vuelto interdisciplinar y no duda en desplazarse por diferentes tipos de prácticas, desde la reparación a la acción social o la ocupación de las instituciones, con el fin de mostrar la extensión del problema ecológico. En este sentido, Tonia Raquejo señala la recuperación de conceptos holísticos como el de noósfera (Raquejo, 2015), como el ámbito en el que desarrollar una conciencia ecológica a través del arte. En otra línea de la estética medioambiental la ecomímesis de Timothy Morton habla del potencial del arte para materializar lo que no podemos aprehender.

A partir de los años 2000 y especialmente en la última década, el ámbito del arte vive un auge de temas relacionados con el medioambiente y la ciencia que plantean la necesidad de renovar los modelos de representación que cubran nuevos términos como extinción, Antropoceno o calentamiento global, por citar unos pocos.

A través del análisis de la evolución de la escultura como paradigma de las relaciones entre arte y naturaleza a partir del *Land Art* he querido profundizar en las posibilidades del arte de tratar con el medio natural de una manera respetuosa y desde la perspectiva de que el artista y el espectador tienen plena conciencia de su lugar en la biosfera. El estudio de las dos instalaciones y la revisión a la trayectoria de Janet Laurence y Mark Dion, aunque limitado, abre la posibilidad a explorar otras obras que utilizan los recursos de los museos como forma de concienciación medioambiental.

En este sentido, las incursiones en los museos de historia natural son todavía recientes y tienen un gran potencial de ofrecer nuevas aproximaciones a la historia “oficial” que éstos nos ofrecen. Así, me gustaría continuar en la línea de investigación en torno al papel del artista como mediador entre la ciencia y la sociedad, interpretando los datos y ofreciendo una narrativa desde el museo alternativa, pero realmente consolidada a los discursos dominantes.

Bibliografía

ABACI, Uygur (2008) "Kant's Justified Dismissal of Artistic Sublimity", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66 (3), Denver, American Society for Aesthetics, verano, pp. 237-251.

ABACI, Uygur (2010) "Artistic Sublime Revisited: Reply to Robert Clewis", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68 (2), Denver, American Society for Aesthetics, primavera, pp. 170-173.

ALBERRO, Alexander, ed. (2016) *Working Conditions. The Writings of Hans Haacke*, Cambridge, MIT Press.

ALBRECHT, G. A. (2005) "'Solastalgia': a New Concept in Health and Identity", en *Philosophy, Activism, Nature*, Melbourne, PAN Partners, 3, pp. 41-55. Disponible en internet (15/4/2016) https://figshare.com/articles/_Solastalgia_a_new_concept_in_health_and_identity/431195

ALBRECHT, G. A. et ál. (2007) "Solastalgia: the distress caused by environmental change", en *Australasian Psychiatry*, Melbourne-Sídney, RANZCP, 15 (1), pp. 95-98.

ALLEN, Gwen et ál. (2005) "Against Criticism: The Artist Interview in 'Avalanche' Magazine, 1970-1976" en *Art Journal*, 4 (3) otoño, Nueva York, College Art Association, pp. 50-61.

ARCHER, Michael (1997) *Art since 1960*, Londres, Thames and Hudson.

AUGÉ, Marc (2000) *Los no Lugares. Espacios del anonimato. Una Antropología de la Sobremodernidad*, trad.: Margarita Mizraji, Barcelona, ed. Gedisa.

AUGÉ Marc (2010) "Retour sur les 'non-lieux'" en *Communications*, París, Le Seuil, 87, pp. 171-178.

AUPING, Michael (1977) "Michael Heizer: the Ecology and Economics of 'Earth Art'" en *Artnews*, 8 (23), 18 de junio, Nueva York, p. 1.

AUSTRALIAN Museum (2016) "Episode 17. Janet Laurence", en *Amplify*. Podcast. Disponible en internet (27/9/2016). <https://australianmuseum.net.au/blogpost/at-the-museum/amplify-episode-12-janet-laurence>

AVERY, Kevin J. (1986) "'The Heart of the Andes' Exhibited: Frederic E. Church's Window on the Equatorial World", en *American Art Journal*, 18 (1) invierno, Nueva York, Kennedy Galleries, pp. 52-72.

AVGIKOS, Jan (1991) "Green Piece" en *Artforum*, abril, Nueva York, pp. 105-110.

BALLMER, Amy (2011) "Avalanche Magazine: In the Words of the Artist", en *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 30 (1), Chicago, The University of Chicago Press, pp. 21-26.

BATTCKOCK, Gregory, ed. (1995) *Minimal Art. A Critical Anthology*, Los Angeles, University of California Press.

BEARDSLEY, John (2006) *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, Nueva York, Abbeville Press.

BERLEANT, Arnold (1991) *Art and Engagement*, Philadelphia, Temple University Press.

BERLEANT, Arnold (2013) "What is Aesthetics Engagement?" en *Contemporary Aesthetics*. Disponible en internet (9/03/2015): <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=684>

BISHOP, Claire (2005) *Installation Art*, Londres, Tate Publishing.

BLISTÈNE, Bernard (1985) "A conversation with Jean-François Lyotard", en *Flash Art*, 121, marzo, Milán, pp. 32-39.

BOETZKES, Amanda (2010) *The Ethics of Earth Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

BOURRIAUD, Nicolas (2008) *Estética Relacional*, trads.: Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

BOZAL, Valeriano, ed. (1999) *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*, vol. II, Madrid, ed. Visor, col. La Balsa de la Medusa, 81.

BOZAL, Valeriano (2000) *Modernos y Postmodernos*, Madrid, Historia 16, 36.

BOZAL, Valeriano, ed. (2000) *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*, vol. I, Madrid, ed. Visor, col. La Balsa de la Medusa, 80.

BRADY, Emily (2014) *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics and Nature*, Cambridge, Cambridge University Press.

CABANNE, Pierre (2013) *Conversaciones con Marcel Duchamp*, trads.: M. Teresa Gallego Urrutia y Laura Vidal Sanz, Madrid, ed. This Side Up.

CARLSON, Allen (1984) "Nature and Positive Aesthetics" en *Environmental Ethics*, 6 (1) primavera, pp. 5-34.

CARLSON, Allen (1986) "Is Environmental Art an Aesthetic Affront to Nature?" en *Canadian Journal of Philosophy*, 16 (4), diciembre, Londres, Taylor & Francis, pp. 635-650.

CARLSON, Allen (1993) "Aesthetics and the Engagement" en *British Journal of Aesthetics*, 33 (3).

CARLSON, Allen (2012) "Environmental Aesthetics", en ZALTA, Edward N., ed. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponible en internet (1/02/2014) <http://plato.stanford.edu/archives/sum2012/entries/environmental-aesthetics/>

CARLSON, Allen (2014) "Ten Steps in the Development of Western Environmental Aesthetics" en DRENTHE, Martin y KEULARTZ, Jozef, eds. *Environmental Aesthetics: Crossing Divides and Breaking Ground*, Nueva York, Fordham University, pp. 13-24.

CAUSEY, Andrew (1998) "Anti-Form" en CAUSEY, A. *Sculpture since 1945*, Oxford, Oxford University Press.

CHIA, Robert (2003) "Organization Theory as a Postmodern Science" en TSOUKAS H and KNUDSEN Ch, eds. *The Oxford Handbook of Organization Theory*, Nueva York, Oxford University Press.

CLEWIS, Robert R. (2010) "A Case for Kantian Artistic Sublimity" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68 (2) primavera, Denver, American Society for Aesthetics, pp. 167-170.

COMBALÍA, Victoria (1975) *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*, Barcelona, ed. Anagrama.

COOKE, Lynne (s/f) *7000 Oaks*. Disponible en internet (7/6/2017) <http://web.mit.edu/allanmc/www/cookebeuys.pdf>

CORRASABLE, Eton [seud. de Robert Smithson] (1967) "Press Release", en la exposición *Language to be Looked at and/or Things to be Read*, Swann Galleries, Nueva York. Disponible en internet (13/04/2014) <http://www.robertsmithson.com/essays/language.htm>

COURTNEY, Julie (2014) "The Culture of Nature: A Conversation with Mark Dion" en MOYER, T. y HARPER, G. eds. *The New Earthwork. Art, Action, Agency*, Hamilton, isc Press, pp. 194-200.

CREED, Barbara (2017) *Stray: Human-Animal Ethics in the Anthropocene*, Sídney, Power Polemics.

DE MARIA, Walter (2000) “Alguns fets, notes, dades, informacions, estadístiques i afirmacions” en *Natures. Una travessa per l'art contemporani*, Barcelona, MACBA, pp. 149-154.

CRUMP, James (2016): *Troublemakers. The Story of Land Art*, iTunes EEUU.

DION, Mark y ROCKMAN, Alexis eds. (1996) *Concrete Jungle: A Pop Media Investigation of Death and Survival in Urban Ecosystems*, San Francisco, Juno Books and RE/Search Publications.

DION, Mark (1/4/2013) “Mark Dion” en *360 Speakers Series. Artists, Critics, Curators*, Dallas, Nasher Sculpture Center. Disponible en Internet (4/6/2017) <https://youtu.be/FnH3UocF2Sk>

ELLIOT, Paul (2012) *Guattari Reframed*, Londres, I. B. Tauris.

EHRENZWEIG, Anton (1970) *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, Londres, Paladin.

FLAM, Jack, ed. (1996) *Robert Smithson: Collected Writings*, Berkeley, University of California Press.

FOSTER, Hal (1995) “The Artist as Ethnographer?” en MARCUS, George E. y MYERS, Fred R., eds. *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, pp. 302-309.

FOSTER, Hal (2001) *El retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*, trad.: A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal.

FOSTER, Hal (2004) “The Archival Impulse” en *October*, 110, otoño, Cambridge, The MIT Press, pp. 3-22.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain y BUCHLOCH, Benjamin H.D. (2004) *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, ed. Thames & Hudson.

FRANKENSTEIN, Alfred (1976) "Christo's 'Fence', Beauty or Betrayal?" en *Art in America*, Nueva York, noviembre-diciembre, pp. 58-61.

FRIED, Michael (1967) "Art and Objecthood" en *Artforum*, verano, Nueva York, pp. 12-23.

GALAN, Ilia (2002) *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello. Un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant*, Madrid, Universidad Carlos III, Boletín Oficial del Estado.

GECZY, A. y GENOCCHIO, B., eds. (2001) *What is Installation Art? An Anthology of Writings on Australian Installation Art*, Sídney, Power Publications.

GIBSON, Prudence (2015) *Janet Laurence. The Pharmacy of Plants*. Sídney, New South Publishing.

GIMÉNEZ, Carmen (2004) "Endless Brancusi" en GIMÉNEZ, Carmen y GALE, Matthew eds. *Constantin Brancusi. The Essence of Things*, Londres, ed. Tate.

GRANDE, John K. (2005) *Diálogos Arte-Naturaleza*, Tegui, Fundación César Manrique.

GRIFFIN, Kevin (2016) "From Approval to Rejection: before Spiral Jetty, Robert Smithson Proposed Glass Island by Nanaimo" en *Vancouver Sun*, 5 de abril. Disponible en internet (20/9/2016).

GUASCH, Anna M. (2011) *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, ed. Akal.

GUATTARI (1996) *Las tres ecologías*, trads.: José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos.

GUILBAUT, Serge (1983) *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago, The University of Chicago Press.

HARRISON, C, WOOD, P eds. (2002) *Art in Theory 1900-2000*, Oxford, Blackwell Publishing.

HATCH, John G. (2012) “Nature, Entropy and Robert Smithson’s Utopian Vision of a Culture of Decay” en CROWTHER, P. y WÜNSCHE, I. (eds.) *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*, Oxon, Routledge, pp. 158-168.

HEARTNEY, Eleanor (2014) “Art for the Anthropocene Era” en *Art in America*, Nueva York, febrero.

HEYD, Thomas (2007) “Reflections on Reclamation through Art” en *Ethics, Place and Environment. A Journal of Philosophy and Geography*, 10 (3) octubre, Londres, Taylor & Francis, pp. 339-345.

HOLT, Nancy (1979), ed. *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*, Nueva York, New York University Press

INKPIN, Andrew (2012) “The Complexities of ‘Abstracting’ from Nature” en CROWTHER, P. y WÜNSCHE, I. (eds.) *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*, Oxon, Routledge, pp. 259-269.

JIMÉNEZ, José (2010) *Teoría del arte*, Madrid, ed. Tecnos/Alianza.

JUDD, Donald (1975) “Specific Objects” en *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design.

KAISER, Philipp y KWON, Miwon (2012) *Ends of the Earth and Back. Land Art to 1974*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art.

KANT, Immanuel (2013) *Crítica del juicio*, edición y traducción: Manuel García Morente, Barcelona, Espasa.

KOENIG, Kasper, ed. (1975) *Donald Judd. Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design.

KOLBERT, Elizabeth (2014) *The Sixth Extinction*, Londres, Bloomsbury.

KRAUSS Rosalind (1979) "Sculpture in the Expanded Field", en *October*, 8, primavera, Cambridge, The MIT Press, pp. 30-44.

KRAUSS, Rosalind (1984) "Sense and Sensibility. Reflection on post '60s Sculpture" en BAKER SANDBACK, Amy, ed. *Looking Critically: 21 Years of Artforum Magazine*, Ann Arbor, UMI Research Press, pp. 149-156.

KRAUSS, Rosalind (1996) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad.: Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza Editorial.

KRAUSS, Rosalind (1990) "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum" en *October*, 54, otoño, Cambridge, The MIT Press, pp. 3-17.

KRAUSS, Rosalind E. (2010) *Los pasajes de la escultura moderna*, traducción: A. Brotons Muñoz, Madrid, ed. Akal/Arte Contemporáneo.

KWON, Miwon (1997) "One Place after Another: Notes on Site Specificity" en *October*, 80, primavera, Cambridge, The MIT Press, pp. 85-110.

KWON, M. et ál. (1997) *Mark Dion*, Londres, Phaidon Press.

KWON, Miwon (2004) *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press.

LAM, Steven (2013) "Art, Ecology and Institutions. A Conversation with Artists and Curators" en *Third Text*, 27 (1) enero, Londres, Routledge, pp. 141-150.

LANDA, E. R. y FELLER, C., eds. (2010) *Soil and Culture*, Dordrecht, Springer.

LAURENCE, Janet. *The Alchemical Afterlife* (abstract) International Conference. Art/Nature. Contemporary Art in Natural History Museums and Collections, Museum für Naturkunde. Berlin, 26-27 June 2017. <http://kunst.naturkundemuseum-berlin.de/en/event/conference/> (Disponible en internet 27/6/2017)

LEOPOLD, Aldo (1960) *A Sand County Almanac*, Nueva York, Oxford University Press.

LESSING, Gotthold Ephraim (2015) *Laocoonte*, edición de Antonio Molina Flores, trad: Eustaquio Barjau, Madrid, ed. Tecnos.

LIEB, Arne (2015) “Künstler staut über Kuriosen Zufall” en *RP Online*, 16 de enero. Disponible en internet (18/5/2017) <http://www.rp-online.de/nrw/staedte/duesseldorf/kuenstler-staunt-ueber-kuriosen-zufall-aid-1.4803252>

LINTOTT, Sheila (2007) “Ethically Evaluating Land Art: is it Worth it?” en *Ethics, Place and Environment*, 10 (3) octubre, Londres, Taylor & Francis, pp. 263–277.

LIPPARD, Lucy y CHANDLER, J. (1968) “The Dematerialization of Art” en *Art International*, 12 (2), febrero, pp. 31-36.

LIPPARD, Lucy (2004) *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, trad.: M. L. Rodríguez Olivares, Madrid, ed. Akal.

LLULL LLOBERA, Paula (2011) “Herman Prigann and the Unfinished Ecology of Sculpture” en MOYER, T. y HARPER, G. eds. *The New Earthwork. Art, Action, Agency*, Hamilton, isc Press, pp. 78-82.

LLULL LLOBERA, Paula (2014) “Between Evidence and Imagination. A conversation with Janet Laurence” en *Sculpture*, Washington D.C., 33 (2) marzo, pp. 47-52.

LYOTARD, Jean-François (1984) “The Sublime and the Avant Garde”, en *Artforum*, Nueva York, abril, pp. 36-43.

LYOTARD, Jean-François (1998) *Lo Inhumano. Charlas sobre el tiempo*, trad.: H. Pons, Buenos Aires, ed. Manantial.

MADERUELO, Javier (1990) *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Barcelona, ed. Mondadori España.

MADERUELO, Javier (1994) *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.

MADERUELO, Javier (2008) *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Madrid, Akal.

MADERUELO, Javier (2012) “La mirada pintoresca”, en *Quintana*, 11, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, pp. 79-90.

MAP Office, eds. (2017) *Our Ocean Guide*, Venecia, Lightbox Group.

MCLUHAN, M. y POWERS, B. R. (1993) *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, Barcelona, ed. Gedisa.

McSHINE, Kynaston (1999) *The Museum as Muse. Artists Reflect*, Nueva York, The Museum of Modern Art.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1993) *Fenomenología de la percepción*, traducción: Jem Cabanes, Barcelona, Planeta-De Agostini S.A.

MERILLEES, Dolla S. (2012) “An Interview with Janet Laurence”, en VV. AA. (2012) *After Eden*, Sídney, Sherman Contemporary Art Foundation.

MITCHELL, W.J.T. (1984) “The Politics of Genre: Space and Time in Lessing’s Laocoon” en *Representations*, 6, Primavera, Berkeley, University of California Press, pp. 98-115.

MORRIS, R. (1995) “Notes on Sculpture” en *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge, The MIT Press. pp. 24-70.

MORRIS, Robert (1980) “Notes on Art as/and Land Reclamation” en *October*, 12, primavera, Cambridge, The MIT Press, pp. 87-102.

MORRIS, Robert (2010) “Notas sobre la escultura I y II” en MARCHAN FIZ, Simón *Del arte objetual al arte de concepto*, trad.: Alberto Cardín, Madrid, ed. Akal, pp. 378-382.

MORRIS, Robert (1979) *Untitled Earthwork (Johnson Pit #30)*. Disponible en internet (15/12/2016). <http://www.kingcounty.gov/depts/records-licensing/archives/exhibits/earthworks.aspx>

MORTON, Timothy (2007) *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Harvard University Press.

MÜLLER, Grégoire (1972) *The New Avantgarde. Issues for the Art of the Seventies*, Londres, Pall Mall Press.

NEWMAN, Barnett (1948) “Sublime es ahora” en O’NEILL John P. (ed.) (2006) *Escritos escogidos y entrevistas. Barnett Newman*, traducción: Miguel A. Coll Rodríguez, Madrid, ed. Síntesis, pp. 214-218.

NEWMAN, Barnett (1949) “Ohio, 1949” en O’NEILL John P. (ed.) (1990) *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Alfred A. Knopf Inc., pp. 174-175.

OBRIST, Hans Ulrich (2001) “Installations are the Answer, what is the Question?” en *Oxford Art Journal*, 24 (2), Oxford, Oxford University Press.

OCAMPO, Estela y PERAN, Martí (2002) *Teorías del arte*, Barcelona, Icària ed.

O’DOHERTY, Brian (1986) *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco, The Lapis Press.

O’DOHERTY, Brian (2011) *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, trad.: Lena Peñate Spider, Murcia, CENDEAC.

O’NEILL John P. ed. (1990) *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, Nueva York, Alfred A. Knopf Inc.

O'NEILL John P. ed. (2006) *Barnett Newman. Escritos escogidos y entrevistas*, trad.: Miguel A. Coll Rodríguez, Madrid, ed. Síntesis.

PARSONS, Glenn (2008) *Aesthetics & Nature*, Londres, Continuum International Publishing Group.

PERLOFF, Nancy y REED, Brian, eds. (2003) *Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow*, Los Angeles, the Getty Research Institute.

PRAY, Doug (2013): *Michael Heizer: Levitated Mass*, iTunes EEUU.

RAJCHMAN, John (1985) "The Postmodern Museum" en *Art in America*, octubre, pp. 110-117.

RAQUEJO, Tonia (2008) *Land Art*, Madrid, ed. Nerea.

RAQUEJO, Tonia (2015) "La ficción en la conciencia ecológica: correspondencias entre las dinámicas psíquicas y el planeta Tierra" en RAQUEJO, Tonia y PARREÑO, José M. eds. *Arte y ecología*, Madrid, UNED.

REYNOLDS Rebecca Lee (2011) "Beyond the Green Cube: Typologies of Experience at American Sculpture Parks" en *Public Art Dialogue*, 1 (2), Londres, Routledge, pp. 215-240. Publicación online DOI: 10.1080/21502552.2011.593312. Disponible en Internet (15/5/2015)

ROBERTS, Lisa (2015) *Janet Laurence Makes Art for Paris Climate Change Conference*, Youtube. Disponible en internet (14/1/2016). <https://youtu.be/6H2fEAMn67Q>

ROSE, Barbara (1965) "ABC Art" en *Art in America*, Nueva York, octubre, pp. 57-69.

ROSE, Deborah Bird (1996) *Nourishing Terrains. Australian Aboriginal Views of Landscape and Wilderness*, Canberra, Australian Heritage Commission.

SHARP, Willoughby (1970) "Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson" en *Avalanche*, 1, otoño, Nueva York, pp. 48-71.

SHATSKIKH, Aleksandra (1992) "A Brief History of Obmokhu", en VV.AA. *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, Nueva York, Guggenheim Museum, pp. 257-266.

SHAW, Lytle (2009) "Smithson's 'Judd'" en *Textual Practice*, 5 (23), octubre, Londres, Taylor & Francis, pp. 803-827.

SIEBURTH, Richard A *Heap of Language: Robert Smithson and American Hieroglyphic*. Disponible en internet (13/04/2014). <http://www.robertsmithson.com/essays/heap.htm>

SLIFKIN, Robert *Time Landscapes*. Disponible en internet (15/12/2016). <https://tda234-nyu.s3.amazonaws.com/tl/site.html>

SLOTERDIJK, Peter (2009) "Observation forte –Pour une philosophie de la station spatiale" en VIRILIO, Paul et ál. *Terre Natale. Ailleurs Commence Ici*, Arlés-Paris, Actes Sud-Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, pp. 30-38.

SMITHSON, Robert (1967) "Letter" en *Artforum*, Nueva York, septiembre, p. 8.

SMITHSON, Robert (1993) *Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, IVAM Centre Julio González.

SMITHSON, Robert (2011) *Selección de escritos*, México DF, ed. Alias.

SOLLINS, Susan (2007) *Season 4. Ecology*, art:21, iTunes EEUU.

SONFIST, Alan (1978) "Natural Phenomena as Public Monuments" en STILES, Kristine y SELZ, Peter, eds. (1996) *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, Londres, University of California Press, pp. 545-547.

SONFIST, Alan (1965-1978-presente) *Time Landscape*. Disponible en internet (15/12/2016). <http://www.timelandscapes.com>

SONFIST, Alan (1965-1978-presente) *Time Landscape*. Disponible en internet (15/12/2016). http://web.archive.org/web/20080501063128/http://www.nycgovparks.org/sub_your_park/historical_signs/hs_historical_sign.php?id=6407

SONFIST, Alan, ed. (1983) *Art in the Land. A Critical Anthology of Environmental Art*, Nueva York, E. P. Dutton.

STILES, Kristine y SELZ, Peter, eds. (1996) *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, Londres, University of California Press.

STRELOW, Heike, ed. (2004) *Ecological Aesthetics. Art in Environmental Design: Theory and Practice*, Basel, Birkhäuser.

TAFALLA Marta (2005) "Por una estética de la naturaleza: La belleza natural como argumento ecologista", en *Isegoría*, 32, Madrid, CSIC, pp. 215-226.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw (2010) *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, experiencia estética*, trad.: F. Rodríguez Martín, Madrid, ed. Tecnos.

TEJA BACH, Friedrich et ál. (1995) *Constantin Brancusi, 1876-1957*, Cambridge, MIT Press.

VALVERDE, José M^a (2011) *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, ed. Ariel.

VIRILIO, Paul (2008) *Native Land, Stop Eject*, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain. Disponible en internet (26/5/2016). <http://www.fondationcartier.com/#/en/art-contemporain/26/exhibitions/2416/exit/2454/the-movies/>

VIRILIO, Paul et ál. (2009) *Terre Natale. Ailleurs Commence Ici*, Arlés-París, Actes Sud-Fondation Cartier pour l'Art Contemporain.

VON HUMBOLDT, Alexander (1849) *Cosmos: Sketch of a Physical Description of the Universe. Vol II*, trad.: Edward Sabine, Londres, Longman, Brown, Green and Longmans and John Murray. Disponible en internet (14/3/2017). https://books.google.com.au/books?id=W4UZAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

ZIZEK, Slavoj (2016) "Lecciones del 'aeropocalipsis'" en *El Mundo*, 30 de diciembre, p. 6.

Listado de figuras

| | | |
|---------|---|-----|
| Portada | Robert Morris, boceto de <i>Untitled Earthwork - Johnson Pit #30</i> , 1979, condado de King (Washington, EE. UU.). Foto: Colleen Chartier. | |
| Fig. 1 | Walter de Maria, <i>Lightning Field</i> , 1977. Instalación permanente, New Mexico Occidental. ©The Estate of Walter de Maria. Foto: John Cliett. Cortesía Dia Art Foundation, Nueva York. | 49 |
| Fig. 2 | Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i> , 1970. Dwan Gallery. Foto: Gianfranco Gorgoni. Fuente: Internet. | 50 |
| Fig. 3 | Robert Morris, <i>3 L-Beams</i> . Fuente: Pinterest. | 62 |
| Fig. 4 | Mel Bochner, <i>Measurements, Group B</i> , 1967. Fuente: Internet. | 75 |
| Fig. 5 | Richard Serra, <i>Verb List</i> , 1967-68. Publicado en MÜLLER, G. (1972) <i>The New Avant-Garde, Issues for the Art of the Seventies</i> , Nueva York, Pall Mall, s/p | 85 |
| Fig. 6 | Michael Heizer, <i>Double Negative</i> , 1970. Fuente: Internet. | 95 |
| Fig. 7 | Christo y Jeanne-Claude, <i>Running Fence</i> , condados de Sonoma y Marin, California 1972-76. Segmentos 1, 2B, y 3A, 10-20 Septiembre, 1976, ©Christo Foto: Gianfranco Gorgoni. Fuente: Internet. | 99 |
| Fig. 8 | Robert Morris, <i>Untitled Earthwork - Johnson Pit #30</i> , 1979, condado de King (Washington, EE. UU.). Foto: Colleen Chartier. | 110 |
| Fig. 9 | Alan Sonfist, <i>Time Landscape</i> , esquina O de La Guardia Place y West Houston Street, Nueva York, 1965-1978. Foto: Cortesía Alan Sonfist. | 116 |
| Fig. 10 | Hans Haacke, <i>Grass Grows</i> , 1970. Fuente: Internet. | 119 |
| Fig. 11 | Hans Haacke, <i>Rhinewater Purification Plant</i> , 1963-65. Museum Haus Lange, Krefeld, Alemania. Fuente: Flickr. | 121 |
| Fig. 12 | Joseph Beuys, <i>Eichen 7000</i> , 1982, Kassel. Fuente: Internet, archivo Documenta. | 124 |
| Fig. 13 | Herman Prigann, <i>Wasserstände</i> , 1998-2005, Marl. Foto: Annette Berger.. | 129 |

| | | |
|---------|---|-----|
| Fig. 14 | Frederic Edwin Church, <i>Heart of the Andes</i> , 1859. Fuente: KELLY, F. et ál. <i>Frederic Edwin Church</i> , Washington, National Gallery of Art y Smithsonian Institution Press, p. 56. | 132 |
| Fig. 15 | Eugene von Guérard, <i>Tower Hill</i> , 1855, óleo sobre tela. Colección de la Warrnambool Art Gallery. Depósito del Departamento de Medioambiente, Suelo, Agua y Planificación de Victoria. Donado por Miss Effie Thornton, 1966. Foto: cortesía de Warrnambool Art Gallery. | 151 |
| Fig. 16 | Christo y Jeanne-Claude, <i>Wrapped Coast - One Million Squared Feet</i> , Little Bay, 1968-69. Foto: Kaldor Art Projects. | 153 |
| Fig. 17 | Janet Laurence, <i>Forensic</i> , 1991. Vista de la instalación en la Art Gallery of New South Wales, Sídney. Foto: cortesía Janet Laurence. | 156 |
| Fig. 18 | Janet Laurence, <i>Stilled Lives</i> , 2000. Melbourne Museum. Foto: cortesía Janet Laurence. | 158 |
| Fig. 19 | Janet Laurence, <i>After Eden</i> , 2012. Detalle de la instalación. Sherman Contemporary Art Foundation, Sídney. Foto: cortesía Janet Laurence. | 168 |
| Fig. 20 | Janet Laurence, <i>After Eden</i> , 2012. Detalle de la instalación. Sherman Contemporary Art Foundation, Sídney. Detalle. Foto: cortesía Janet Laurence. | 168 |
| Fig. 21 | Janet Laurence, <i>Deep Breathing. Resuscitation for the Reef</i> , 2015. Muséum National d'Histoire Naturelle, París. Foto: cortesía Janet Laurence. | 178 |
| Fig. 22 | Janet Laurence, <i>Deep Breathing. Resuscitation for the Reef</i> , 2015. Detalle de la instalación. Muséum National d'Histoire Naturelle, París. Foto: cortesía Janet Laurence. | 178 |
| Fig. 23 | Janet Laurence, <i>Deep Breathing. Resuscitation for the Reef</i> , 2015. Detalle de la instalación. Muséum National d'Histoire Naturelle, París. Foto: cortesía Janet Laurence. | 179 |
| Fig. 24 | Janet Laurence, <i>Deep Breathing. Resuscitation for the Reef</i> , 2016. Australian Museum, Sídney. Foto: cortesía Janet Laurence. | 179 |
| Fig. 25 | Marcel Broodthaers, <i>Musée d'Art Moderne, Département des Aigles</i> , 1968. Fuente: Pinterest. | 183 |

| | | |
|---------|---|-----|
| Fig. 26 | Mark Dion, <i>Fieldwork IV (Systema Metropolis)</i> , 2007. The Natural History Museum, Londres. Foto: cortesía Tanya Bonakdar Gallery y galería In Situ - Fabienne Leclerc. | 187 |
| Fig. 27 | Mark Dion, <i>Raiding Neptune's Vault</i> , pabellón nórdico en la 47 Bienal de Venecia 1997. Fuente: Internet. Whitechapel Gallery. | 190 |
| Fig. 28 | Mark Dion, <i>Buchsdom Tower</i> , 2007. Grafenegg, Austria. Foto: cortesía Grafenegg Park. | 191 |
| Fig. 29 | Mark Dion, <i>DEN (The Winter Lair)</i> , 2012, Vedahaugane (ruta escénica de Aurlandsfjellet, Noruega). Foto: Roger Ellingsen / Norwegian Scenic Routes. | 191 |
| Fig. 30 | Mark Dion, <i>Society for Amateur Ornithologists</i> . Foto: Roman Mensing y Thorsten Arendt/Emscherkunst. | 192 |
| Fig. 31 | Mark Dion, <i>The Tar Museum - Goose, Mammal, Mallardy Goose</i> , 2006. Colección del artista y Georg Kargl Fine Arts, Viena. Foto: cortesía Kunstmuseum St. Gallen. | 196 |
| Fig. 32 | Mark Dion, <i>Scala Naturae</i> , 1994. Colección Hauser & Wirth, Suiza. Foto: Sebastian Stadler, cortesía Kunstmuseum St. Gallen. | 197 |
| Fig. 33 | Mark Dion, <i>Neukom Vivarium</i> , 2004-2007. Detalle del vestíbulo. Seattle Art Museum. Donación de Sally y William Neukom, American Express Company, Seattle Garden Club, Mark Torrance Foundation and Committee of 33, en honor del 75 aniversario del museo. Foto: Paul Macapia. | 203 |
| Fig. 34 | Mark Dion, <i>Neukom Vivarium</i> , 2004-2007. Detalle del interior. Seattle Art Museum. Donación de Sally y William Neukom, American Express Company, Seattle Garden Club, Mark Torrance Foundation and Committee of 33, en honor del 75 aniversario del museo. Foto: Paul Macapia. | 204 |
| Fig. 35 | Mark Dion, <i>Seattle Vivarium</i> , 2004-2007. Detalle de las baldosas en el interior. Seattle Art Museum. Fuente: Internet. | 204 |
| Fig. 36 | Mark Dion, <i>Seattle Vivarium</i> , 2004-2007. Vista del invernadero en el Olympic Sculpture Park del Seattle Art Museum. Fuente: Wikimedia Commons. | 204 |

ANEXOS

- *THE ALCHEMICAL AFTERLIFE* por Janet Laurence
- CARTA de Mark Dion
- EL MUSEO POSTMODERNO por John Rajchman
- GUATTARI (1996) Las tres ecologías

THE ALCHEMICAL AFTERLIFE por Janet Laurence

LAURENCE, Janet. *The Alchemical Afterlife* (abstract) International Conference. Art/Nature. Contemporary Art in Natural History Museums and Collections, Museum für Naturkunde. Berlin, 26-27 June 2017. <http://kunst.naturkundemuseum-berlin.de/en/event/conference/> (Disponibile en internet 27/6/2017)

If we could hear ... the call of those who are slipping out of life forever. There we might encounter a narrative emerging from extinctions, a level of blood that connects us. Deborah Bird Rose, *Wild Dog Dreaming: Love and Extinction*, University of Virginia Press, Charlottesville.

We have broken our world apart, having watched many of its individual parts die in strange slow agonies, we now wish to bring it back together.

The Natural History Museum enables the long historical view of a relationship with a vast array of species now merely specimens/objects detached from their lives.

How can we come to care for the lives of other species can it be through the concept of *Umwelt*? Can it help to understand the animal in us, the animal from which we have come?

As an artist moving between the inside and the outside of the museums scientific concerns I am able to bring in other elements other languages in order to bring us into an intimacy with these species.

Using an aesthetics inspired by empathy and care.

I offer them a healing or renewed way of living to enable their being and presence to return.

Playing with an alchemical language as a metaphorical possibility of transformation for them whilst offering us a new way of experiencing them and their Umwelt through an historical past and our long interconnection.

BERLIN 2017

CARTA de Mark Dion a la autora

The Düsseldorf *Vivarium* responded to the site in specific ways. The area it was located was a grove of tall trees, all the same age which produced a kind of natural cathedral effect. My work was intended to emphasize the lack of natural processes in artificial landscapes like the Hoffgarden. In general, it was a polemic against overly zealous hygienic forestry management. It worked very well during the first months of the piece. The work was never designed to be permanent. Below I will copy a text I have already written about the unsatisfactory situation of the Düsseldorf works-

"will write you a few lines about the *Vivarium* project in Düsseldorf.

I think that I have already spoken a great deal about my *Vivarium* works (of which there were three distinct versions) in other places.

The tree selection of course had to do with the scale of the trees in the beech grove, which were significant in girth. The tree I selected approximated or exceeded the surrounding trees. The work would not have been successful if the *Vivarium* tree had been significantly smaller than the trees of the grove.

As you know, *Vivarium* was part of the exhibition "Hell Gruen" in 2002. It was not constructed to last longer than the exhibition, and yet it remained for 12 years. The city did not purchase the piece, nor did they remove it, so it remained in limbo.

What makes me furious is that the work was never retrofit to last longer and properly function. The volume in the base was never filled with soil, the tiles were not made as all-weather tiles, the irrigation system and ventilation were not installed. In short, they designed the work in such a way as to kill the biotic system that existed in the tree, instead of encouraging it, as was the work's original intention. Despite urging them to change the piece, it was never fixed. It would have not been particularly difficult to make the work correctly from the start.

I must take some blame in this since I lived in the hope that the work would be properly fixed at some point. I should have insisted more emphatically that the work be fixed or removed. It was also very clear to me that though the piece did not continue to generate my intended meaning, it did produce a kind of meaning which was not uninteresting. While the original function of the work, which emphasized the cycle of energy, was certainly positive and optimistic, the work after the exhibition period, with its biotic desertification, was entirely pessimistic. This is truly closer to my sensibility in away. The tree became an emblem of death through its isolation from the surrounding environment rather than an embodiment of the rebirth and renewal.

In some way, the conditions of the work's destruction also generated unintentional meaning in an interesting manner. While I was sad at the loss of the work, the way the situation demonstrated the intervening power of chaotic nature to disrupt our representation of nature, was entirely stimulating. This is particularly true since I have used the destruction of a structure by a falling tree as a trope in my work before. The irony of the piece being destroyed by another tree took on strong

cultural significance in the press. I was not really consulted in any serious way about the fate of the work and possible reconstruction by the press. I believe Ulla Lux attempted to petition for the work's reconstruction but was not successful. My main interest in a possible reconstruction was to have the piece made in such a way that it should have been in the beginning.

My general impression of the journalistic discourse around the piece's destruction and reconstruction is that the journalists were extraordinarily lazy. It would have not been difficult for a journalist to call me or write me an email to ask my opinion about the situation. I am not difficult to track down.

The entire story makes me angry. Much of the fault is my own for holding out hope that someday the piece would have been made in a correct way, rather than the hollow theatrical manner it was produce. It was fine for the three-month exhibition but not for a twelve year outdoor installation. In retrospect, I should have made them take the piece down immediately after "Hell Gruen". However, the conceptual work the piece unintentional did over the twelve years and in its destruction was not without interest.

I hope you have time to look into my other two *Vivarium* works which are significantly different and were more properly taken care than the Düsseldorf work.

My best regards,

Mark

At last I imagined that it would be an ideal work to replace the *Vivarium* (built correctly this time) with one of the parks many fallen trees. I proposed this and as you know it was rejected by the city. Needless to say, I should have gotten a lawyer and sued the city but life is too short for such negative endeavors."

Fragmento del email que me envió Mark Dion como respuesta a varias preguntas sobre Seattle Vivarium y sus antecedentes en el que explica el contexto del Vivarium de Düsseldorf.

El *Vivarium* de Düsseldorf respondía al site en aspectos muy concretos. La localización era un bosquecillo de árboles altos, todos de la misma edad, lo cual producía un efecto de catedral natural. Mi obra pretendía enfatizar la falta de procesos naturales en paisajes artificiales como el del Hoffgarten. En general, era una crítica al exceso de celo en la gestión de limpieza forestal. En ningún momento la obra se diseñó para ser permanente. A continuación, copio un texto que ya he escrito sobre la insatisfactoria situación de la pieza de Düsseldorf:

“te escribo unas líneas sobre el proyecto *Vivarium* en Düsseldorf.

Creo que ya he hablado bastante sobre mis obras *Vivarium* (de las que había tres versiones diferentes) en otros lugares.

Por supuesto, la selección del árbol tenía que estar en relación con el bosquecillo de hayas, cuyos troncos tenían un contorno bastante importante. El árbol que seleccioné tenía un tamaño similar o algo mayor que los árboles circundantes. La obra no habría funcionado si el árbol del *Vivarium* hubiera sido significativamente menor que los árboles del bosque.

Como ya sabes, *Vivarium* formaba parte de la exposición “Hell Gruen” de 2002. No se construyó para durar más tiempo que el de la exposición y sin embargo ha permanecido allí 12 años. El ayuntamiento no compró la obra ni la retiró, así que se quedó en el limbo.

Lo que me enfurece es que la obra nunca fue actualizada de modo que durara más tiempo y funcionara adecuadamente. El espacio de la base nunca se rellenó con tierra, las baldosas no estaban hechas para permanecer a la intemperie, no se instaló sistema de irrigación ni de ventilación. En resumen, diseñaron la obra de una manera que mató el sistema biótico que existía en el árbol en lugar de promoverlo, como era la intención original de la pieza. No les habría costado tanto hacerlo correctamente desde el principio.

Tengo que admitir mi parte de culpa en todo esto ya que siempre mantuve la esperanza de que en algún momento arreglarían la instalación. Debería haber sido más insistente al exigir que si la obra no se arreglaba debían desmontarla. También tenía muy claro que a pesar de que la obra no continuó generando el sentido que yo buscaba, produjo otro tipo de significado que no carecía de interés. Mientras que la función original de la obra, que enfatizaba el ciclo de energía, era sin duda positivo y optimista, después del periodo de la exposición, con su desertificación biótica, se volvió totalmente pesimista. Lo cierto es que lo que sucedió, en cierta manera, más próximo a mi sensibilidad. A causa de su aislamiento del entorno, el árbol se convirtió en un emblema de la muerte más que en una encarnación del renacer y la renovación.

En cierto modo, las condiciones en las que se produjo la destrucción de la obra también generaron accidentalmente un significado bastante interesante. A pesar de que estaba apenado por la pérdida del trabajo, el modo en el que se puso de

manifiesto el poder perturbador del caos de la naturaleza para alterar la imagen que tenemos de ella, era realmente sugerente. Tanto es así que yo mismo he utilizado como metáfora la imagen de una estructura destruida a causa de un árbol caído en una de mis obras anterioresⁱ. La ironía de la instalación destruida por la caída de otro árbol tuvo mucha resonancia en la prensa como una cuestión de fuerte trascendencia cultural. La verdad es que no fui consultado por la prensa de un modo serio sobre la suerte de la obra o su posible reconstrucción. Creo que Ulla Lux intentó sin éxito la petición de que fuera reconstruida. Mi principal interés en el caso de una posible reconstrucción era que la instalación se hiciera como debería haber sido desde el principio.

Mi impresión general sobre la cobertura periodística de la destrucción y reconstrucción es que los periodistas fueron extremadamente descuidados. No les habría costado mucho llamarme o enviarme un email para pedir mi opinión sobre la situación, no soy tan difícil de localizar.

Toda esta historia me tiene molesto. Gran parte de la culpa es mía por confiar en que algún día construirían la obra correctamente en lugar de la falsa teatralidad con la que se hizo. Estaba bien para una exposición de tres meses, pero no para una instalación al aire libre durante 12 años. Mirando atrás, debería haberles obligado a desmontarla inmediatamente después de "Hell Gruen", aunque la evolución conceptual imprevista que la obra siguió durante estos 12 años y su posterior destrucción no carecen de interés.

Espero que tengas tiempo de ver mis otros dos *Vivarium*, que son considerablemente diferentes y han sido mejor cuidados que el de Düsseldorf.

Saludos,

Mark

Al final decidí que sería ideal reemplazar el *Vivarium* (pero esta vez construido correctamente) con uno de los muchos árboles caídos en el parque. Lo propuse y, como ya sabes, fue rechazado por el ayuntamiento. Ni que decir tiene que debería haber contratado a un abogado y denunciar al ayuntamiento, pero la vida es demasiado corta para iniciativas tan negativas.

ⁱ Se refiere a la instalación permanente The Hunter's Cabin, en la reserva natural Brūnas Heide, al NO de Alemania, donde en el año 2000 construyó una cabaña de cazadores con el tejado deformado aparentemente por la caída de un árbol real.

EL MUSEO POSTMODERNO por John Rajchman

EL MUSEO POSTMODERNO *

por John Rajchman †

Les Immatériaux (28 marzo 28 –25 julio 1985) ha sido la exposición más costosa realizada en el museo Beaubourg hasta la fecha (se habla de ocho millones de francos). Un esfuerzo colectivo de más de 50 personas durante más de dos años bajo la dirección de Jean-François Lyotard y patrocinado por el Centro de Creación Industrial. Lyotard y compañía transformaron el quinto piso del museo en un gigantesco laberinto metálico, dividido por pantallas de malla de color gris en 61 “espacios” que fueron dispuestos consecutivamente a lo largo de cinco corredores adyacentes. Los espacios constituían en su mayor parte pequeñas instalaciones de variados artefactos culturales, simulacros tecnológicos y dispositivos electrónicos. Los títulos respondían a las ideas o condiciones que intentaban representar o demostrar. El visitante atravesaba el laberinto equipado con auriculares que permitían escuchar una pista de audio sincronizada con los espacios -una selección de escritos clásicos de la teoría francesa recitada dramáticamente (Blanchot, Baudrillard, Barthes) y de la literatura moderna (Beckett, Artaud, Mallarmé, Proust, Zola, Kleist). De esta forma uno se encontraba frente a un extraordinario conjunto de objetos tomados de hospitales, fábricas, centros de investigación, bibliotecas y museos de todo tipo -desde el Museo Nacional de Arte Moderno de París hasta el Centro de Fotografía Creativa de la Universidad de Arizona. Laboratorios de astrofísica y la IBM figuraban junto a artistas muy conocidos. La mayoría de los países europeos, además de Japón, Estados Unidos y Australia estaban representados; sin embargo, había poco del Tercer Mundo.

Había vídeos, películas, diapositivas y fotografías: comerciales y artísticas, anónimas y firmadas, viejas y recientes. Había robots, una sofisticada fotocopidora, la primera demostración de una película holográfica y, por supuesto, ordenadores, muchos ordenadores. Había ejemplos de reproducción rugosimétrica, de espectrografía, de holografía, de los efectos Doppler y de las series de Fourier. Demostraciones de astrofísica, genética y estadística e incluso una cápsula dormitorio japonesa de la Kotobuki Seating Co.

Las obras de arte (tradicionales, modernas y conceptuales) estaban confrontadas con las demostraciones tecnológicas o los artefactos lúdicos para hacer música o componer poemas. Los diversos artistas y autores representados en los espacios eran Hans Christian Andersen y Jacques Derrida, Georges Seurat y Elvis Costello, Joseph Kosuth y Edgar Allan Poe, Malevich y Muybridge, Moholy-Nagy y Saul Steinberg, Robert Rauschenberg y Peter Eisenman, Duchamp y Warhol, Yves Klein e Irving Penn. En varias pantallas de ordenador colocadas a lo largo de la exposición podían leerse las reflexiones de 30 ilustres escritores e intelectuales parisinos sobre 50 palabras ordenadas alfabéticamente y por referencia cruzada como Autor, Deseo, Significado, Mutación, Simulación, Voz y Velocidad. *Les Immatériaux* hizo gala de muchos grandes nombres; pero las cosas no sólo no estaban clasificadas por tales nombres propios, uno era advertido (explícitamente por Derrida en un texto situado al principio de la exposición) que la propia “autoría” era cuestionada.

Mientras todos estos objetos heterogéneos se encontraban expuestos en espacios titulados por los conceptos que se suponía que iban a ilustrar, la exposición, en realidad, no tenía el propósito didáctico de presentar al público nuevas obras de arte o nuevos aparatos técnicos. Más bien, el objetivo era inducir a un estado de incertidumbre, a una incapacidad para nombrar a qué podían referirse todos estos espacios. “Que no sepamos nombrar lo que nos espera es la firme señal de que ello nos espera”, declaró con pesimismo Lyotard al *Vogue* francés¹. *Les Immatériaux* no pretendía ser futuroológica sino frustrar la necesidad de decir lo que es el futuro -un futuro que nos rodea sin que seamos capaces de nombrarlo, que es “nuestro” sin saber cómo o por qué.

Dos nociones parecían dominar el concepto de la exposición: “inmaterialidad” (implícita en el título) y “postmodernismo”, un interés personal de Lyotard el filósofo. ¿Cómo se relacionan estos neologismos con esta singular conjunción de objetos? La exposición, ¿fue sobre la gran reclasificación, el nuevo “orden de cosas”, del postmodernismo? ¿O en realidad la condición postmoderna es como una enciclopedia borgesiana, una acumulación fortuita o sin propósito, un gran, acuciante bricolaje? Suenan como las preguntas a la esfinge: ¿quién eres tú entre todo esto? La exposición produjo abundante material de apoyo, aclaraciones y entrevistas, además de un coloquio internacional y una elaborada bibliografía. Y, sin embargo, cuando es preguntado en una entrevista para *Flash Art* qué es esto del postmodernismo, Lyotard responde con maliciosa modestia: “Mi trabajo, de hecho, está dirigido a averiguar qué es, pero aún no lo sé”².

El museo invertido

Les Immatériaux fue un singular ejercicio museológico (la ocupación, por parte de una corriente del pensamiento francés contemporáneo, del espacio del museo), una gran demostración, popular o pública, de lo que ese pensamiento pretende que es nuestra condición. Vimos artefactos “teóricos” y arte en aras de la teoría. El propio museo se convirtió en objeto teórico.

Los museos contextualizan las cosas. No hace muchos años, el ministro de cultura pre-Beaubourg, André Malraux, habló acerca del “museo sin muros”. Hoy, cualquier artefacto se convierte en un potencial objeto de museo, algo que puede ser adquirido o apropiado por un museo sin considerar su origen o contexto. Este proceso museológico adquirió una especie de apoteosis invertida en *Les Immatériaux*. La exposición incluía muchas obras de arte “antiestéticas” (por ejemplo, *Spirit of Our Time, Mechanical Head*, de Raoul Hausmann, 1919) que en su momento pretendieron poner en tela de juicio la propagación de la representación museológica, y muchos fragmentos prefabricados [*readymade*] de “realidad” que otrora se suponía que interceptarían la representación y así cuestionarían al “arte”. Pero, actualmente, los objetos prefabricados son frecuentemente percibidos como arte de vanguardia y es la “realidad” la que es cuestionada por una acumulación de imágenes sin fundamento. Si nuestro mundo está poblado básicamente por simulacros más que por cosas, si todo existe sólo para ser recompuesto infinitamente, la distinción entre representación y realidad parece haber llegado a ser irrelevante o “inmaterial”. *Les Immatériaux* abordaba este estado de cosas proponiendo una nueva continuidad entre lo que está dentro del museo y lo que está en

1 Citado en *Vogue* francés, junio-julio 1985, p. 476

2 “A Conversation with Jean-François Lyotard”, *Flash Art*, marzo 1985, p. 35.

el exterior: el museo ya no es un espacio o un santuario separado de las cosas, sino un espejo de su infinita reiteración.

Es al sociólogo francés Jean Baudrillard a quien debemos la visión de una cultura de los simulacros, una cultura de vano reciclaje de los contenidos pasados. Y precisamente es en el museo Beaubourg donde él piensa que esta cultura halla su monumento e instrumento. Para Baudrillard, la condición postmoderna es la condición “beauburguesa”. Es paradójico preguntar qué colocar en el museo, puesto que el museo “funciona como un incinerador que absorbe y devora toda energía cultural”³, y no exhibir nada en él sería un gesto romántico. Aún mejor, se podrían acelerar los procesos de simulación convirtiendo el lugar en un “laberinto, la infinita biblioteca combinatoria... en resumen, el universo de Borges”⁴. *Les Immatériaux* hacen buena esta sardónica proposición, grabando incluso la voz de Baudrillard advirtiéndonos de la llegada de la Era del Simulacro. El museo moderno recontextualiza las cosas en un espacio estético o formal. El museo postmoderno, como sugiere la exposición, coloca en primer plano la condición en la que las cosas reales y simuladas parecen ser equivalentes (un medioambiente en el que coexisten los objetos estéticos, no estéticos e incluso antiestéticos). Es posible que *Les Immatériaux* sea el primer museo postmoderno: no sólo reunía objetos prefabricados de los más diversos orígenes, sino que los colocaba en el interior de un universo de nominalismo museológico. No había una clasificación general, estable, de las cosas, ninguna división cultural supeditada por la “Realidad” o la “Naturaleza Humana”; las cosas no fueron compartimentadas en arte y tecnología, alta

cultura y cultura de masas, formas estéticas y no estéticas.

Uno podía deducir: la cultura “postmoderna” no se afirma a sí misma por medio de un arte dominante. No es el tipo de cosas que un ministerio de cultura puede administrar. Su “ismo” no se refiere a una escuela con principios estéticos específicos. No sostiene ningún manifiesto, consigna o programa formal. No se justifica a sí mismo con un programa progresista. La propia idea de un “arte avanzado” es vista como una clasificación arbitraria más. En suma, no tiene una “metanarrativa” para hablar de sí mismo. Lo “postmoderno” se refiere a una condición y *Les Immatériaux* era un intento por escenificar esa condición. ¿Qué clase de puesta en escena era ésta? No era narrativa, ni siquiera disruptiva en un sentido brechtiano. Era electrónica: las masas con auriculares arremolinándose a través del laberinto eran parte de ella. Cuando producían música con el movimiento de sus cuerpos o escribían poesía con un ordenador no había efecto de “distancia” o “alienación”. No se podía “participar” en este teatro porque uno era ya parte de él.

El filósofo de la vida postmoderna

El tropo dominante de *Les Immatériaux* provenía del cuento de Borges acerca de la biblioteca que contiene, en todas las lenguas concebibles, todo lo que puede ser dicho. Lyotard afirma que la exposición fue “una monografía reducida de la Biblioteca de Babel (esto es, del universo)”⁵. Por todas partes en este laberinto había palabras (escuchadas, vistas, proyectadas y fotografiadas, en luces de neón y en las pantallas de los ordenadores). Pero la idea de que la exposición, como el cuento de Borges, trataba de la biblioteca

3 Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 93.

4 Ibíd. p. 99.

5 Citado en *Le Monde*, 3 de mayo, 1985.

infinita es algo más que una metáfora; es también la mejor manera de comprender la exposición: apreciarla como un libro y preguntar ¿qué clase de libro acerca de nuestra condición postmoderna fue?

Los 61 espacios de *Les Immatériaux* estaban divididos en cinco secuencias. Los pasillos principales que atravesaban el laberinto eran los “capítulos” de este libro. En cuanto se entraba al espacio introductorio, llamado *El Teatro del no-cuerpo*, la pista de audio dejaba oír un fragmento de *El innumerable* de Beckett, que relata el dilema de un “yo” que no puede hablar, sin embargo, no puede permanecer callado. El espacio, un vestíbulo con espejos, se abría después a los cinco pasillos, cada uno de los cuales anunciado por una vitrina construida por Jean-Claude Fall, el escenógrafo de Beckett.

Fundamentalmente, cada pasillo pretendía demostrar un tipo diferente de extensión artificial o de reemplazo del cuerpo (por ejemplo, la forma en que los instrumentos científicos superan a los sentidos en la aprehensión de las partículas atómicas). En el catálogo también se informaba que los cinco pasillos o capítulos tenían dos tipos de estructura lingüística que correspondían, por una parte, a elementos de la comunicación (de dónde, a dónde, cómo, mediante qué y de acuerdo a qué son enviados los mensajes) y, por otra, a cinco palabras clave con el prefijo mat- (materia, material, maternal, etc.). Estos epígrafes abstractos regían la distribución de los espacios a lo largo de los pasillos. Así, los diferentes objetos inmateriales estaban clasificados al inicio de la exposición en una *table des matières* (tabla de contenidos) y todos acababan en un espacio llamado *El laberinto del lenguaje* (un mundo de procesamiento de palabras, de lenguaje almacenado, analizado, compuesto, recompuesto y manipulado de

otra manera por artefactos electrónicos). En el mundo de *Les Immatériaux* todo empieza en el cuerpo y termina en el lenguaje.

Deambular por el laberinto era en una forma de lectura. En diferentes puntos a lo largo del camino el lector-*flâneur* postmoderno pasaba por pantallas de ordenador con útiles resúmenes didácticos de los espacios y, tanto al entrar como al salir, por un índice informatizado de los conceptos de la exposición; también había una bibliografía de lecturas afines en forma de pequeña librería. Así, la exposición, una monografía de Babel en sí misma, conducía a otros libros. En apariencia, el libro (su orden lingüístico) sobrevive en el mundo electrónico, pero alterado en su forma para que pueda imitar a este mundo aun cuando lo analiza.

Según Lyotard, la teoría del lenguaje no solamente sobrevive a la revolución electrónica, sino que también le proporciona su orden. “En esencia”, explica, “las nuevas tecnologías afectan al lenguaje” (sobre todo el lenguaje de la inteligencia artificial)⁶. Es más, como lenguaje determina “todo nuestro vínculo social (*lien social*)”⁷, las nuevas tecnologías también incumben a nuestro “estar-juntos”. Este razonamiento sostiene a la exposición con su proyecto: indicar cómo el mundo electrónico está arraigado en el lenguaje y cómo estamos unidos unos con otros en su interior.

Y, sin embargo, ¿con qué seriedad podemos tomar la proposición de Lyotard acerca de que el mundo puede ser analizado a través de la etimología de la raíz mat-en francés (que no tiene una función individual y para la que no existe un equivalente exacto en inglés), o

⁶ Jean-François Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, París, Galilée, 1984, p.48.

⁷ *Ibid.* p. 83.

en términos de la teoría estructuralista sobre los parámetros mediante los que pueden enviarse mensajes? ¿Acaso no son tales categorizaciones lingüísticas más una obra de escritura moderna a la manera de Brisset, Borges o Roussel que un hecho profundamente hermenéutico próximo a nuestro estar-juntos en el lenguaje?

El tropo de la Biblioteca difícilmente es nuevo o postmoderno; en los 60 Foucault lo contempló como una metáfora central de la modernidad iniciada por Flaubert y Manet:

Flaubert es a la biblioteca lo que Manet al museo. Ambos crean obras tímidamente relacionadas con cuadros y textos más antiguos... son responsables de libros y pinturas dentro de las obras de arte.⁸

Es por medio de la metáfora de la Biblioteca que *Les Immatériaux* consiguió dotar de significado moderno al mundo electrónico. Así llegamos a la fabulosa premisa de esta demostración, con su primer plano de artimañas electrónicas y su trasfondo de textualidad moderna: el “libro” “sobre” o “de” nuestra condición electrónica postmoderna es, de hecho, moderno!

Baudelaire anunció la “modernidad” aún con un vocabulario romántico; aquí Lyotard anuncia la “postmodernidad” con un estilo moderno. “Así él va, corre, busca... ¿qué busca?... algo que deberíamos llamar

modernidad,”⁹ dijo Baudelaire hace 122 años del Pintor de la Era Moderna. Ahora tenemos al filósofo Lyotard corriendo en busca de lo que podríamos llamar postmodernidad “ya que no tenemos a mano una palabra mejor para expresar la idea en cuestión”¹⁰. Existe aún la búsqueda moderna, la incertidumbre, la confrontación con lo “innombrable”. Pero ahora, como el corredor preocupado con su walkman, el *flâneur* postmoderno lleva consigo la cinta grabada de la textualidad moderna. Le llega en forma desacostumbrada como la voz de una época pasada, como las hermosas reliquias del “no-teatro” moderno, que son los indicadores de su búsqueda. Así, con su electrónica inmaterial, sobre la exposición entera pende la sombra de lo que Barthes evocó, en su análisis del Pop, como “esta vieja cosa llamada arte.”¹¹

Melancolía y obsesión

Para Lyotard, *Les Immatériaux* estaba relacionada con “una forma de pena o de melancolía hacia las ideas de la era moderna; una sensación de desasosiego”¹². Y en la exposición (o al menos en su proyecto) una especie de vaivén entre melancolía y obsesión reemplazó a la angustia de la alta modernidad. En cuanto al arte melancólico, ya nada parece estar en juego intelectualmente en el “arte avanzado” y la teoría deviene un espacio para lamentar esta pérdida. (Lyotard encuentra esta melancolía en el enfoque “negativo”, “casi cínico”, de Theodor Adorno, “que es la medida de la amplitud de su desencanto”¹³).

8 Michel Foucault, “Fantasia of the Library”, en *Language Counter-Memory, Practice*, trad. Donald F. Bouchard y Sherry Simon, Ithaca, Cornell University Press, 1977, pp. 92-93. Para Foucault, la metáfora de la Biblioteca representa la ruptura entre el arte clásico de la retórica y la escritura moderna de una “heterogeneidad de lenguajes”, una heterogeneidad que garantiza que no pueda haber un vocabulario establecido o discurso dominante. Esta condición, que en otras partes Lyotard llama posmoderna, puede, así, tener una base moderna.

9 Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1961, p. 1163.

10 *Ibid.*

11 Roland Barthes, *Lobvie et l'obtus*, París, Seuil, 1982, pp. 189.

12 “A Conversation”, p. 33.

13 *Ibid.*

Al tiempo, la “obsesión” es la reacción contraria a este perdido objeto de arte: una zambullida en la desquiciada e insostenible reproducción de las cosas. En esta situación uno contrae la clase de histeria de la cultura electrónica que Paul Viriliollama “speed”, el pánico apocalíptico ante la condición de un futuro traumático sin final¹⁴; uno también contrae el entusiasmo consumista o las “intensidades” que Fredric Jameson describe como “librese impersonales [...] dominadas por una extraña forma de euforia”¹⁵. Junto a su “melancolía [...] latente o implícita”¹⁶, *Les Immatériaux* mostró esta obsesión en su frenética multiplicación de imágenes y en su alocada exuberancia electrónica (su desorden de instalaciones y profusión de ordenadores). *Les Immatériaux* era en sí misma maniaco-depresiva.

Jameson está impresionado por la “pérdida de afecto” en la cultura postmoderna (el afecto de la alienación o de la angustia de la alta modernidad). Semejante *angst* tiene su apoteosis formal en la abstracción absoluta: monocromos blancos, la página vacía, la cámara inmóvil por largas horas en las que la representación es llevada al límite... la extinción. La ansiedad es el afecto asociado con el fin de la representación: el encuentro heroico del artista con el objeto extraño que lo despoja o lo escinde de sí mismo. Ahora el fin de la representación se ha convertido en un rasgo general de nuestro mundo o condición, de la infinita recomposición de las cosas: no sólo es unacuestión de arte. Así, en vez de ansiedad, tenemos melancolía y obsesiones, tropos de una condición postmoderna, la “subjetividad” en una cultura que no puede

situar por más tiempo al sujeto humano en su centro. También poseemos una sensación de “inmaterialidad”: en el formalismo moderno el fin de la representación asumió la fórmula de una purificación de los “materiales” básicos del arte. Ahora el criterio de la especificidad del medio o del material ya no puede ser empleado para separar al “arte” de la decadente cultura “kitsch” de la que supuestamente debía salvarnos. La gran pregunta de la época moderna fue ¿qué es el arte? Ahora es sustituida por la pregunta postmoderna ¿qué somos en medio de todo esto?

Dislocaciones

La respuesta que da Lyotard a esta pregunta en sus escritos comienza con “tecnociencia”. La tecnociencia transforma al Estado y a la producción económica; altera la naturaleza del conocimiento’ redefine las propias nociones de “arte” y “cultura”. Filosóficamente, hace que las preguntas “¿Qué es la Ilustración?” y “¿Qué es la Revolución?” sean reemplazadas por las preguntas “¿Qué es la tecnociencia?” y “¿Qué somos en ella?” La condición postmoderna es una condición tecnocientífica.

Una diferencia entre la revolución industrial y la electrónica es el lugar central que ocupa la ciencia abstracta: para construir una máquina de vapor no se necesita saber física superior. El entrelazamiento de ciencia y tecnología, hoy representado por Silicon Valley, es de origen reciente. Pero como la ciencia y la tecnología se convierten en una sola cosa, es cada vez más improbable pensar en ellas en los términos de los valores optimistas y progresistas de la Ilustración: el complejo químico I.G. Farben termina en los campos de la muerte. Así, Lyotard piensa que lo que está en juego en la tecnociencia no son los

14 Paul Virilio, *L'Espace Critique*, París, Bourgois, 1984.

15 Fredric Jameson, “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Caopitalism”, *New Left Review* 146, julio-agosto 1984, p. 58.

16 “A Conversation”, p. 33.

valores ilustrados que podría encarnar, o el consenso acerca de la naturaleza del mundo físico que aquélla pueda hacer viable, sino su nuevo lugar en la sociedad y el alcance mortal de sus consecuencias”¹⁷.

Estas polémicas apreciaciones de Lyotard proporcionan el marco filosófico a la noción de “inmaterialidad” que da su nombre a la exposición. Para entender este concepto y su realización con nuestra condición postmoderna, es útil distinguir dos clases de “inmaterialidad” tecnocientífica.

En primer lugar, está el desposeimiento electrónico del cuerpo humano. *Les Immatériaux* era la pesadilla del fenomenólogo: por todas partes se contemplaba el reemplazo de actividades materiales del “cuerpo vivido” por otras artificiales, o por lenguajes formales e inmatrimales. Se entraba en un mundo de simulación del cuerpo: comer y dormir (representados por una demostración de comida instantánea y por la cápsula dormitorio japonesa), pero también ver y pensar (los ordenadores y los instrumentos científicos). Había simulaciones fílmicas y de vídeo de movimientos y recuerdos, e incluso una demostración en la cual se fabricaba piel “humana”.

En suma, la exposición sugirió que la vida y la muerte están sujetas a la intervención y redefinición tecnocientífica. Por ejemplo, en el espacio *Desnudovano*, las fotografías de *Animal Locomotion* (1867) de Muybridge fueron yuxtapuestas a fotografías propagandísticas de la película de Joseph Lose y Monsieur Klein, donde se aprecia la disección anatómica en los campos de la muerte nazis. Y en el espacio Ángel diversos fotomontajes mostraban las posibilidades de la transexualidad y el hermafroditismo, mientras que en la pista sonora una voz femenina (la de Dolores Pogoinski, quien adaptó todos los escritos) reflexionaba sobre las mitologías de la diferencia sexual. Por lo visto, hasta el género sucumbe a la manipulación tecnocientífica en la medida en que las operaciones transexuales extienden el espectro a un “tercer sexo”. Finalmente, en el espacio Los pequeños invisibles, se demostró que los sentidos corporales no pueden proporcionar por más tiempo la corte de apelación empírica para las teorías científicas. Actualmente, el espacio y el tiempo, antaño concebidos como “formas de intuición” del mundo que el cuerpo experimenta y la ciencia estudia, existen ampliamente como complejos constructos teóricos a partir de los cuales se crea el mundo artificial en que vivimos.

En segundo lugar, está la desmaterialización del espacio. No sólo no podemos construir por más tiempo únicamente a partir de los materiales de nuestra Tierra. (Un espacio de la exposición, *Tierra olvidada*, exponía fragmentos de cerámica, madera y ladrillo de las construcciones de Frank Lloyd Wright y Alvar Aalto como si fueran ruinas de una ciudad perdida). No sólo es que hayamos elevado la representación arquitectónica casi al nivel de la construcción misma. (En el espacio *Arquitectura plana*”, se mostraba cómo los

17 La “nueva ciencia” de los siglos XVIII y XIX creció en el seno de la ideología de la Ilustración; pero esta ideología ya no es necesaria para sostenerla. Puede ser trasplantada a donde sea, es compatible con muchos tipos de regímenes políticos diferentes, es usada tanto por el filántropo y el terrorista como por el consumidor democrático y el fanático religioso. Su universalidad no reside en sus principios de discusión sino en el alcance de sus consecuencias técnicas y en el tipo de cultura que trae consigo. Lejos de arrastrar ideas de la Ilustración, parece funcionar sin una narrativa legitimadora o una ideología particular. Más bien, lleva en su despertar una crisis de ideologías. La guerra de las ideologías industriales reemplazada por las guerras de las tecnociencias postindustriales.

códigos pictóricos y arquitectónicos parecen unificarse en ciertas obras de Malevich y PietZwart y, en Referencia invertida, cómo las maquetas arquitectónicas de Peter Eisenman son tan abstractas que llegan a ser obras autónomas). El tipo de civilización que la tecnociencia trae consigo es infinitamente transportable, se extiende por todas partes. No congrega a la gente en los centros urbanos; la dispersa en un “lugar” atópico cualquiera del cual es conectada por cable a todas partes: desde su propia cápsula dormitorio japonesa, uno sintoniza al mundo. La imagen clave de nuestra civilización inmaterial no es la ciudad industrial o saintsimoniana sino el desubicado complejo del centro comercial.¹⁸

Les Immatériaux simulaba nuestra ubicuidad “inmaterial”. La exposición no era un centro alrededor del cual los objetos (industriales) estaban ordenados sino una “implosión” de elementos (postindustriales) de todo el mundo. En este sentido se podría decir que *Les Immatériaux* es a la civilización electrónica lo que las grandes exposiciones industriales del siglo XIX fueron a la civilización industrial. Pero esta cultura inmaterial de la tecnociencia no fue exhibida con una fascinación horrorizada (a la manera de la visión humanista de una tecnología distópica). El propósito de la exposición no era la crítica ideológica y Lyotard no utiliza la categoría de “alienación” (que, según dice,

es un ejemplo de teología anticuada)¹⁹. Las dislocaciones contemporáneas del cuerpo y del lugar o la imposibilidad actual de una narrativa continua no son simplemente los males de la mercantilización y el “kitsch”; una vez más, estas condiciones postmodernas ya están anunciadas en los textos modernos de Beckett.

La tecnociencia, pues, no debería provocar una pesadilla romántica. Lyotard, en cambio, quiere explicárnosla como un texto moderno en el que podemos continuar la guerra de la invención heterogénea (en otro tiempo la provincia del arte avanzado) por otros medios. El peligro que Lyotard percibe en la tecnociencia no es la alienación de nuestra identidad pretendidamente natural. Es la posibilidad “totalitaria” de que allí exista sólo una identidad artificial que nos someta al control centralizado. Es el peligro de una homogénea unidad de lenguajes reflejada en la visión informadora de la comunicación controlada. La pregunta “¿qué somos en medio de todo esto?” no tiene necesariamente una sola respuesta; “nosotros” no somos una entidad única que la tecnociencia enajena o hace realidad. Más bien, al inventar nuevos lenguajes heterogéneos nos reinventamos constantemente (esto es lo que el moderno tiene que decirnos de nuestra condición postmoderna). Así, el “mapa” de Lyotard no pretende proporcionarnos una salida a la condición postmoderna sino acelerar y complicar la inconmensurable diversidad desde el interior, para asegurarse de que la tecnociencia sea una “heterotopía” del barboteo de lenguajes más que una utopía de una sola palabra para un sólo pueblo.

18 La exposición no fue, en absoluto, una adhesión a lo que se conoce como arquitectura “postmoderna”. El “historicismo” postmoderno es más bien un síntoma de la pérdida de una historia pública monumental en una cultura dominada por la transmisión instantánea; es una forma de anular lo que Virilio llama la “temporalidad ‘transhistórica’ que resulta de los ecosistemas tecnológicos” (*L'Espace Critique*, p. 14). La alusión historicista en la arquitectura postmoderna no es sólo una divergencia estilística de las austeridades del Estilo Internacional; puede ser también una reacción a la “inmaterialización del lugar” que la tecnociencia introduce en nuestro mundo. Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel*, pp. 83-84.

19 Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel*, pp. 83-84.

El videojuego norteamericano

“Postmoderno” es una etiqueta acuñada en América. Según Lyotard se refiere “a un tema que los franceses no conocen muy bien ya que siempre están completamente entregados a sí mismos.”²⁰ Y, sin embargo, en América, siguiendo la útil distinción de Hal Foster, ya distinguimos entre dos formas de “postmodernismo”, una de las cuales es de inspiración francesa o postestructuralista.²¹

Hay un aspecto curioso del debate actual sobre el postmodernismo; la confrontación del pensamiento francés avanzado de los últimos veinte años con la cultura de masas americana (esto se podía ver en las yuxtaposiciones de la exposición: un texto de Artaud junto a una imagen de Elvis Costello, etc. Ciertamente, un americano, en su recorrido por los 61 espacios escuchando en sus auriculares la pesada entonación de una metafísica tan “cercana” como “el mundo es un videojuego” podría haber tenido una aburrida sensación de *déjà vu*). Jameson piensa que en el fondo el postmodernismo es el nombre de un extraño tipo de cultura que Norteamérica esparció por el globo y los cielos: “esta cultura postmoderna global, y sin embargo norteamericana” es llevada adelante por “toda una nueva ola de dominación militar y económica norteamericana en todo el mundo”²². Según Jameson, las ironías del capital internacional habrían evidenciado que el gran florecimiento de la teoría y la escritura moderna en París, donde el egocéntrico texto lingüístico fue liberado de sus ataduras con el mundo, encuentra su lamentable reconocimiento en el delirante teatro de las mercancías y signos que es el centro

comercial norteamericano contemporáneo.

Tal vez nunca ha habido en la historia y la filosofía europeas (desde que Adorno culpara a la Ilustración de la existencia de Los Angeles) un esfuerzo tan monumental como en el debate postmoderno por darle un lugar al “americanismo”. Es más, Lyotard, refiriéndose a la visión de Virilio de la ciudad “sobreexpuesta”, subraya que *Les Immatériaux* es una simulación en miniatura de lo que supone para un intelectual francés viajar por algún lugar entre San Diego y L. A. sin nada más que la radio de su coche para indicar los cambios de localización.²³

El periodo de la alta cultura moderna era el periodo del “americano en París”, del peregrinaje cosmopolita a la “capital del siglo XIX”. En Norteamérica, donde en un tiempo la cultura moderna de la diáspora fue bienvenida como la preservación del “valor” del arte frente a la decadencia del “kitsch”, lo moderno se convirtió en la ideología oficial de una nueva ola de proliferación museológica. Ahora es París quien mira al futuro dominado por la cultura electrónica americano-nipona e intenta colocar esa cultura en su museo.

La entrada en el museo de la teoría francesa avanzada llega en un momento en el que, en el debate filosófico internacional, está siendo atacada por “irracionalista” o “relativista”. A estos oponentes, los extravagantes dilemas que la exposición ponía en escena les parecerán, sin duda, no tanto un diagnóstico de nuestra condición como un producto previsible de una filosofía mal enfocada. En términos generales, el debate internacional sobre la “teoría francesa” ha asumido la forma de un debate sobre la reevaluación de la Ilustración europea en una era no-

20 “A Conversation”, p. 33.

21 Hal Foster, “(Post)Modern Polemics”, *New German Critique* 33, Otoño 1984.

22 Jameson, “Postmodernism”, p. 57.

23 Citado en *Les Immatériaux*, Album, París, 1985, p. 19.

eurocéntrica.²⁴ No es sorprendente que Norteamérica tenga un lugar capital en este debate pues hemos inventado la gran “modernización” u “occidentalización” de tipo “postcolonial” que se ve en Japón.

La gran irrupción de un arte moderno cosmopolita en la Rusia pre-estalinista y en la Europa de preguerra, con sus manifiestos esporádicos y sus proclamas radicales, se ha convertido en un ejemplo de patrimonio cultural ambiguo tanto en la Unión Soviética como en Occidente, al menos desde el inicio de la Guerra Fría. Y, sin embargo, lo moderno puede sobrevivir en la “teoría francesa”, con todas sus reivindicaciones de radicalidad y celebraciones de heterogeneidad. Esta supervivencia de lo moderno en el mismo pensamiento sobre y en nuestra condición postmoderna fue la implicación final, tal vez involuntaria, de *Les Immatériaux*.

* Este artículo se publicó en inglés en *Art in America*, octubre de 1985, pp. 110-117. Existe una traducción en español de Héctor Orestes Aguilar en *Universidad de México*, junio 1988, pp. 22-30 en la que se basa la presente pero a la que he aportado matices y vocabulario que he considerado más adecuado aparte de corregir algunas imprecisiones en la traducción.

† John Rajchman es autor de *Michel Foucault: The Freedom of Philosophy* y editor con Cornell West de *Post-Analytic Philosophy* (ambos en Columbia University Press, 1985).

24 El “postmodernismo” se ha convertido en la rúbrica para un debate filosófico sobre la teoría francesa. Por ejemplo, Jürgen Habermas defiende la concepción weberiana de modernidad y ve en la teoría francesa su negación irracionalista. Lyotard contrapone la obsesión de Habermas por la “comunicación” y el “consenso” los valores de la incommensurabilidad o heterogeneidad de los lenguajes. Y, mientras Richard Rorty se coloca junto a Lyotard en contra del fundacionalismo de Habermas, encuentra sin embargo una forma de mantener la solidaridad con la modernidad ilustrada en el pragmatismo (norteamericano).

GUATTARI (1996) **Las tres ecologías**,
trads.: José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos.

(Fragmento)

EL PLANETA TIERRA vive un período de intensas transformaciones técnico-científicas como contrapartida de las cuales se han engendrado fenómenos de desequilibrio ecológico que amenazan, a corto plazo, si no se le pone remedio, la implantación de la vida sobre su superficie. Paralelamente a estas conmociones, los modos de vida humanos, individuales y colectivos, evolucionan en el sentido de un progresivo deterioro. Las redes de parentesco tienden a reducirse al mínimo, la vida doméstica está gangrenada por el consumo «mass-mediático», la vida conyugal y familiar se encuentra a menudo «osificada» por una especie de estandarización de los comportamientos, las relaciones de vecindad quedan generalmente reducidas a su más pobre expresión... La relación de la subjetividad con su exterioridad ya sea social, animal, vegetal, cósmica se ve así comprometida en una especie de movimiento general de implosión y de

infantilización regresiva. La alteridad tiende a perder toda aspereza. El turismo, por ejemplo, se resume con frecuencia a un viaje in situ en el seno de las mismas redundancias de imágenes y de comportamiento.

Las formaciones políticas y las instancias ejecutivas se muestran totalmente incapaces de aprehender esta problemática en el conjunto de sus implicaciones. Aunque recientemente hayan iniciado una toma de conciencia parcial de los peligros más llamativos que amenazan el entorno natural de nuestras sociedades, en general se limitan a abordar el campo de la contaminación industrial, pero exclusivamente desde una perspectiva tecnocrática, cuando en realidad sólo una articulación ético-política que yo llamo ecosofía entre los tres registros ecológicos, el del medio ambiente, el de las relaciones sociales y el de la subjetividad humana, sería susceptible de clarificar convenientemente estas cuestiones.

El problema es saber de qué forma se va a vivir de aquí en adelante sobre este planeta, en el contexto de la aceleración de las mutaciones

técnico-científicas y del considerable crecimiento demográfico. Las fuerzas productivas, debido al desarrollo continuo del trabajo maquínico, desmultiplicado por la revolución informática, van a liberar una cantidad cada vez mayor del tiempo de actividad humana potencial.² Pero ¿con qué fin? ¿El del paro, la marginalidad opresiva, la soledad, la ociosidad, la angustia, la neurosis, o bien el de la cultura, la creación, la investigación, la reinención del entorno, el enriquecimiento de los modos de vida y de sensibilidad? En el Tercer Mundo, como en el mundo desarrollado, capas enteras de la subjetividad colectiva se desmoronan o se repliegan sobre arcaísmos, como ocurre, por ejemplo, con la temible exacerbación de los fenómenos de integrismo religioso.

La verdadera respuesta a la crisis ecológica sólo podrá hacerse a escala planetaria y a condición de que se realice una auténtica revolución política, social y cultural que reoriente los objetivos de la producción de los bienes

² En la fábrica Fiat, por ejemplo, la mano de obra asalariada pasó de 140.000 a 60.000 obreros en una decena de años, mientras que la productividad aumentaba el 75%.

materiales e inmateriales. Así pues, esta revolución no sólo deberá concernir a las relaciones de fuerzas visibles a gran escala, sino también a los campos moleculares de sensibilidad, de inteligencia y de deseo.

En el futuro, el problema ya no sólo será la defensa de la naturaleza, sino una ofensiva para reparar el pulmón amazónico, para reflorar el Sahara. La creación de nuevas especies vivientes, vegetales y animales, pertenece ineluctablemente a nuestro horizonte y hace urgente no sólo la adopción de una ética ecosófica adaptada a esta situación a la vez terrorífica y fascinante, sino también una política focalizada en el destino de la humanidad.

El relato de la génesis bíblica está a punto de ser sustituido por los nuevos relatos de la recreación permanente del mundo. Aquí, nosotros no sabríamos hacer nada mejor que citar a Walter Benjamin condenando el reduccionismo correlativo de la primacía de la información: «Cuando la información sustituye a la antigua relación, cuando cede su sitio a la sensación, ese doble proceso refleja una degradación creciente de la experiencia. Todas esas

formas, cada una a su manera, se liberan del relato, que es una de las formas más antiguas de comunicación. A diferencia de la información, el relato no se preocupa de transmitir lo puro en sí del acontecimiento, lo incorpora a la vida misma del que lo cuenta para comunicarlo como su propia experiencia al que lo escucha. De ese modo, el narrador deja en él su huella, como la mano del alfarero sobre el vaso de arcilla.»¹³

Sacar a la luz otros mundos que los de la pura información abstracta, engendrar universos de referencia y Territorios existenciales en los que la singularidad y la finitud sean tenidos en cuenta por la lógica multivalente de las ecologías mentales y por el principio de Eros de grupo de la ecología social y afrontar el cara a cara vertiginoso con el Cosmos para someterlo a una vida posible, tales son las vías imbricadas de la triple visión ecológica.

Así pues, creo que una ecosofía de nuevo tipo, a la vez práctica y especulativa, ético-política y estética, debe sustituir a las antiguas formas de compromiso religioso, político, asociativo... No será ni una

¹³ Walter Benjamin, *Essais 2*, traducción de Maurice de Gandillac, París, Denoël, Gonthier, 1983, pág. 148.

disciplina de repliegue sobre la interioridad, ni una simple renovación de las antiguas formas de «militantismo». Se tratará más bien de un movimiento de múltiples facetas que instauration instancias y dispositivos a la vez analíticos y productores de subjetividad. Subjetividad tanto individual como colectiva, que desborda por todas partes las circunscripciones individuadas, «acunadas», cerradas sobre identificaciones y que se abre en todas direcciones hacia el socius, pero también hacia el mundo maquínico, universos de referencia técnico-científicos, mundos estéticos, e igualmente hacia nuevas aprehensiones «pre-personales» del tiempo, del cuerpo, del sexo... Subjetividad de la resingularización capaz de encajar directamente el choque con la finitud bajo la especie del deseo, del dolor, de la muerte... ¡Todo un rumor me dice que ya nada de eso es evidente! Por todas partes se imponen algo así como corazas neurolépticas para huir precisamente de toda singularidad intrusiva. ¡Una vez más, habrá que invocar la Historia! Al menos para explicar que existe el riesgo de que ya no haya historia humana si no se produce una radical recuperación del control de la humanidad por sí misma. Por todos los medios posibles, se trata de conjurar el crecimiento

entrópico de la subjetividad dominante. En lugar de mantenerse eternamente en la eficacia embaucadora de los «trofeos» económicos, se trata de reapropiarse de los universos de valor en cuyo seno podrán volver a encontrar consistencia procesos de singularización. Nuevas prácticas sociales, nuevas prácticas estéticas, nuevas prácticas del sí mismo en la relación con el otro, con el extranjero con el extraño: ¡todo un programa que parecerá bien alejado de las urgencias del momento! Y sin embargo es en la articulación:

de la subjetividad en estado naciente;

del socius en estado mutante;

del medio ambiente en el punto en el que puede ser reinventado; donde se dilucidará la salida de las crisis más importantes de nuestra época.

En conclusión, las tres ecologías deberían concebirse, en bloque, como dependiendo de una disciplina común ético-estética y como distintas las unas de las otras desde el punto de vista de las prácticas que las caracterizan. Sus registros dependen de lo que yo he llamado una heterogénesis, es decir, de procesos continuos de resingularización. Los individuos han de devenir a la

vez solidarios y cada vez más diferentes. (Lo mismo sucede con la resingularización de las escuelas, de los ayuntamientos, del urbanismo, etc.).

La subjetividad, a través de las vías transversales, se instaure conjuntamente en el mundo del medio ambiente, de los grandes Agenciamientos sociales e institucionales y, simétricamente, en el seno de los paisajes y fantasmas que habitan las esferas más íntimas del individuo. La reconquista de un grado de autonomía creadora en un dominio particular reclama otras reconquistas en otros dominios. Hay que forjar toda una catálisis de la recuperación de confianza de la humanidad en sí misma, paso a paso, y a veces a partir de los medios más minúsculos. Como este ensayo, que desearía, aunque sea modestamente, poner freno a la grisalla y la pasividad dominantes.¹⁴

¹⁴ En la perspectiva de una ecología global, Jacques Robin, en un informe titulado: Pensar a la vez la ecología, la sociedad y Europa, aborda con una rara competencia y en una vía paralela a la nuestra, las relaciones entre la ecología científica, la ecología económica y la emergencia de sus implicaciones éticas. (Groupe Ecologie d'Europe 93, 22, rue Dussoubs, 75002 París, año 1989).

Paula Llull Llobera

Sevilla, Julio de 2017